كلمة

تواجه الاتحاد العام للكتاب العرب صعوبات جمة لكي يعبر عن مضمون الثقافة العربية في مخاض التحولات الديمقراطية التي تجتاح العالم، ويبدو نفاذها داخل الأبنية الاجتماعية التقليدية العربية العائدة للعصور الوسطى، أمراً بالغ الصعوبة والحساسية، نظراً لتداخل طواقم الإدارات الثقافية العربية مع أبنية الدكتاتوريات العربية التقليدية، التي ترفض الاستجابة لتلك التحولات، والقيام عن كراسي الحكم المثقلة بجلوسها الطويل على المال العام.

إن هذه الصعوبات التي تواجه الاتحاد العام للكتاب العرب تتمثل في ضعف مؤتمراته الفكرية والثقافية وعجزها عن تلبية مستلزمات الحوار العميق والغني الذي يُفترض أن يتشكل بين هذه المؤتمرات والندوات وبين المحيط الثقافي العربي الأقرب، أي بين هذه الندوات وما يُطرح فيها من أبحاث وبين الاتحادات الشقيقة التي تستضيفُ مشكورةً هذه المؤتمرات والندوات، ثم تعجز عن إيجاد أبسط مقومات اللقاء الفكري من وجود الحضور ومن المناقشات التي تدخل في مفصل ومضامين هذه البحوث.

فإضافة إلى الشروط الأولى المعدومة من طبع وتوزيع الأبحاث بشكل جيد على الحضور الذي غالباً ما يكون غائباً، فإن الاتحادات الأدبية الشقيقة غير قادرة حتى على إيجاد متحاورين لأبحاث كُتبت في بلدان عربية بعيدة، تجشم كاتبوها جهوداً مضنية في كتابتها، ثم تحملوا مشقة السفر والجمارك العربية وسلطات الحدود، لكي يُقابَلوا بقاعاتٍ فارغةٍ وبغيابٍ للمثقفين الوطنيين والعرب في هذه الندوات، إذا كانوا قد جاءوا مباشرة للقطر الشقيق بدلاً من السفر عبر بلدان أجنبية كذلك !

بل وحتى أعضاء الاتحاد المؤتمرين لن يكونوا حاضرين لأنهم سيكونون مشغولين بعمليات توزيع المناصب والانتخابات واجتماعات الأمانة العامة، فكيف يمكن أن نرتفع بهذا المستوى الفكري للاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب دون مناقشة مجمل إشكاليات الاتحادات الأدبية ووضع الثقافة العربية المعلب في دهاليز السلطات العربية ؟

إن هذا ليس سوى مظهر بسيط متكرر لأزمة عميقة، تتجلى بدءً من هذا المظهر إلى غياب معالجة الاتحاد والاتحادات العربية والكثير من القوى الفكرية والثقافية، للقضايا الجوهرية في وضع الكتّاب والمثقفين العرب، كما أن انفراد دولة واتحاد بالصرف على اتحاد الكتّاب العرب هو أحد المظاهر الأخرى لهذه الإشكالية المتعددة الألوان، بدلاً من أن تكون الاتحادات مساهمة بشكل فعال في ميزانية الاتحاد.

وهذا يعني إن الاتحادات العربية الثقافية عاجزة عن الترسخ والنمو في بلدانها، ومن التحول إلى

كيانات ثقافية ديمقراطية فاعلة، ومن الاستقلال بأصواتها ومن المساهمة في تكوين ثقافة عربية وطنية حرة في كيانها، فهي لا تستطيع أن تشكل أبحاثاً ترتبط بالهواجس العميقة للثقافة الوطنية المعنية، نظراً لهيمنة مجموعة إدارية ما، أو لمجموعة من المصالح والاتفاقات التي لا تعني الثقافة العربية التقدمية، بقدر ما هي ترتبط باهتمامات فردية أوبيروقراطية.

إن عدم قدرة الاتحاد الأدبي الوطني لتفجير الطاقات الثقافية في كيانه أو عجزه عن احتضان الطاقات البحثية أو القوى الإبداعية، إنما يترافق وهياكل استبدادية عتيقة ترفض التجدد واحتضان كافة القوى المبدعة في المجتمع بغض النظر عن اتجاهاتها وميولها.

لذا فإن تقريب المجموعات التابعة للحزب الحاكم أو للقوى السياسية المتنفذة، أو للشلل المهيمنة على «الفضاء» الثقافي الإداري، وانعكاس ذلك على المؤتمرات الأدبية أو على المهرجانات واللقاءات الإبداعية، إنما هو جزء من النسيج الشمولي العربي السياسي، وهو نسيج لا علاقة له بالإبداع، بل لمصادرته ولوأده.

إن عدم قدرة ندوات اتحاد هام وكبير للمثقفين العرب أن تكون ذات أهمية، تعبير فاقع عن كون الثقافة العربية الإبداعية المجددة في اتصالها بالهياكل الرسمية السياسية العربية قد فقدت استقلالها وغدت تابعة لأجهزة بيروقراطية، وبالتالي عن انقطاعها عن قوى المثقفين والمبدعين في بلدانها، و عن غياب أطرٍ تنظيمية ثقافية ذات اتصال حميم وعميق بهواجس الثقافة العربية، وانقطاع صلاتها بالنضال الوطني والقومي الجماهيري، وعن عجز المبدعين عن التحول إلى قوة فكرية ذات شأن في أمور بلدانهم وحرياتها وتطورها الديمقراطي المغيَّب.

وإذا أضفنا إلى ذلك مشكلات وصعوبات تغلغل النتاج الثقافي العربي المضيء في كل بلد على حدة، وفي عموم الفضاء القومي، متجسداً ذلك في محدودية انتشاره، وتغييب الأجهزة الرسمية من تلفزيون وإذاعة له، واحتفاء هذه الأجهزة بالنشاطات التغريبية أو بالترفيهية المُفرغَّة من كل مضمون نقدي وتحليلي لكل واقع عربي وطني، فإن المهمات التحويلية الثقافية الديمقراطية المُلقاة على المبدعين العرب وعلى تنظيماتهم واتحاداتهم الثقافية، تغدو بالغة الضخامة والصعوبة.

فاجتماعات الأدباء العرب تغدو مفرَّغةً من الحوار حول هذه الشجون المحفورة بحدة في هيكل الثقافة العربية، فهي تتجنب تحويلهم إلى قوة فكرية مؤثرة على أحداث الأمة العربية العميقة كانتشار الديمقراطية، وقضايا الحرية، عبر مناقشة هذه الشجون والتغلغل النقدي فيها، و عبر اتخاذ مواقف فكرية وسياسية تحول الكتّاب والأدباء العرب، من جسم مُهمش إلى قوة فكرية وأخلاقية كبيرة.

إن الأدباء العرب لا يستمدون قيمتهم من واقعهم العددي أو من علاقاتهم بالسلطات، بل من

تعبيرهم عن مخاض هذه الأمة في التحول من مجتمعات تقليدية متخلفة تابعة، إلى بلدان متحررة وديمقراطية ومتقدمة، وهي الأمور التي دفعتهم طوال القرن العشرين الماضي إلى الحفر العميق في الهياكل المتخلفة الاجتماعية وتعريتها في كل الأنواع الأدبية والفنية، وهذا ما جعل السلطات العربية المتسيدة على هياكل التخلف والتبعية والشمولية هذه أن تهمش هذه الآداب والفنون، أو أن تغلف البارز منها بأشكال تغييبية أو هامشية، مثلما تفعل في الحياة العربية عامة من الإبقاء على الثقافات الغيبية والأسطورية والخرافية، وعلى الأمية، والسيادة على أجهزة البث الفضائي والتلفزيوني وعلى الصحافة وعلى خلخلة قوى المثقفين والمبدعين المناضلين وتكريس ثقافات المناسبات الهادفة لتلميعها، أو لبحث قضايا جانبية معزولة عن البُنى الاجتماعية العربية المأزومة.

إن هذا يتطلب على المستوى التنظيمي الثقافي العربي تعاون الاتحادات العربية الثقافية لخلق ثقافة عربية ديمقراطية مؤثرة في الحياة السياسية والفكرية الراهنة، بحيث تغير من دور اتحادهم العام الهامشي وتجذر من دور الثقافة العربية الديمقراطية والتقدمية في بلدانها، وتكتشف سبل هذا التطور على المستويين الوطني والقومي.

كما يتطلب من مثقفي وأدباء الدول العربية المساهمة في اتحاداتهم الأدبية، وفي الأنشطة الثقافية التحويلية عامة، بحيث يتم دفق مياه جديدة في أطر الاتحاد العام وفي الاتحادات الوطنية، وفي الثقافة عامة.

وعلية فإن التحولات الإقليمية والعالمية الراهنة المتجهة إلى تكريس وتجذر العمليات الديمقراطية تستدعي من الكتاب العرب دوراً أكبر في الأطر التنظيمية والسياسية والفكرية بحيث يتحولون إلى قوة مؤثرة وفعالة في الحياة القومية عامة، وليس كماً مهمشاً، أو اعتبارهم ملاحق لمؤتمرات مُفرغّة من البحث في الشؤون العربية الساخنة، ولاحتفالات باذخةٍ مأخوذة أموالها من الجمهور الأمي الذي لا يعرف أدبهم، مستغلين صورهم وأسماءهم لتكريس أنظمة تجاوزها التاريخ ولتكريس ثقافات عفى عليها الزمن.

المثقفون وزمن شريعة الغاب !

فوزية رشيد



حين تميلُ زَنبقةٌ لتلقيَ بظلالها ولونها على نهاراتنا الحزينة في غربة الأوطان، يرتبك في القلب شيء ما، ويبزغُ سؤالٌ طالما سألنا أنفسَنا به، في فترات المحاق المظلمة،

ونحن اليوم في إحداها، : ترى ماجدوى الكتابة، وماجدوى الحكايات أو القصائد أو الأغنيات وهم يسرقون منّا حتى أرواحنا المضطربة الحزينة، وتمتماتنا ومراجعنا اللغوية لمعاني الكلمات بعد تحويلها خارج منطقها وسياقها المتعارف عليهما.

وهل من معنىً إذاً لثرثراتنا ومماحكاتنا الصاخبة، ونحن نتحدثُ في تفاصيل الأدب والحياة والفن فيما الموت بأصابعه الأخطبوطية وتلوناته الشبحية يغزل حولنا نهاياته، ويسرق منا الحياة ذاتها ليس في فلسطين أو في العراق كمضاف جد يد لجدول الاحتلال وإنما في كل مدن الأرصفة العربية، لتتلّوى بين محاجرهم وتلويثاتهم البيئية حتى أعذاق الأشجار وتأسن حتى مياه البحار والأنهار.

ومابين الملامح الاسمنتية الشاهقة وملامح الساسة العرب المنفلشة، تأسن الوجوه في أحزانها وتذوب.

ومابين قبضة السيّد الكوني الجديد، الذي نعرفه كلنا، وقبضات الفولاذ المحليّة لأولئك الساسة، وهي تنحّينا من مشهد الوجود والفعل وعوالم حريّة الروح وفضاءاتها، تنتابنا بشكل أثيري أو سرمدي دائم، (حتى تكـاد أن تكـون هاجسـاً حميمياً) كآبة الأيام العربية المتلاحقة في إصفرارها، ودوام خريفها، بعد إزدهار عصور ولتّ، وأحيت ملكوت الكسل واللافعل والانهزامية يطغى اليوم ليس على الأنظمة وحدها، وإنما على غالبية المثقفين العرب، الذين يطنطنون بالثرثرات المجانية ولا غالب الا الفوضى ! فيما تلك الدمغة (الكلسية) تعتصر أرواحنا وتعلن بين الفينة والأخرى : أن لا جدوى مما نفعل ، ومما نكتب، ومما نقولُ نحن بقايا الفلول وآخر قائمة في رؤية زرقاء اليمامة.

لاجدوى مما نفعل مادام فعلنا لا يصب في نهر المشهد الأصلي لتلافي المجزرة، تلك التي يقررها سادة القرن الجديد، وعبيدهم ممن يحكمون ويقمعون أحرار هذه الأوطان، والمفارقة واضحة حين يتم تحو يلنا الى عبيد العبيد.

أجنون هو إذاً وإنسياق له حين يتملكنا شيء من رفاهية اليأس أو كله فيما لا وقت لدينا البتة إلا لنركض سريعاً ونقتنص ما تبقى منا، أو لنلاحق ذلك الجني الذي إختطفنا، وها هو يختطف بقايا إرادتنا، وصوتنا وعقيدتنا ووجودنا ذاته كما يطمح، فيما ملامح وجوهنا السمراء، التي إعتادت منذ قرون أن ترفع بشرتها في الشمس الحارقة، رغم كل الاحتلالات المتعاقبة، توصم اليوم بدمغة الارهاب العولمية، وغالبا لمجرد سمرة سحنتها، وتلاحق حتى تكون الأمنية عندهم أن تُزَجُّ بها كلها في معتقلات (جوانتنامو) لوكانت تتسع لثلاثمائة مليون نسمة!
إنهم يؤسسون لنا كل ذلك الاختطاف. والسؤال هنا: هل نجحوا تماماً ؟!

أقول والألم الوجودي الجديد يحيق بنا، أنهم نجحوا ولكن لم ينجحوا بعد كما يشتهون مادام هناك تمرد قدسي تستجير هذه الأمة بظلاله في تراب فلسطين وتراب الجنوب اللبناني وتراب العراق. ولكن الدهشة أن المفسدين في الأرض تمكنوا من تحويلنا نحن أبناء الدم الواحد والمصير الواحد الى مجرد متفرجين على انهيار دمائنا وقتلانا والى مجرد مماحكين في الفضائيات العربية يستعرضون لغة العدو وأفكاره. ثم الى مجرد حناجر (موسمية) صاخبة، تطمح بموسمية صخبها أن تدك العالم تحت قدميها، وأن تهز عروشا، وأن تحقق الغاية النبيلة وما أن يشتعل الحريق فعلاً، ويكاد أن يسري في الهشيم العربي، حتى تخرج خراطيم المياه وهراوات العساكر وبخار الغاز، لتتسبب في هروب الارادة الشعبية نحو كوتها العتيقة الساكنة، وتترك المساحة فارغة ليختطفها مرة تلو المرة، تلاميذُ العبودية العصرية، ممن يُسمون أنفسهم حكام هذا التراب، مضافاً إليهم عشاق الاحتلال وعشاق أمريكا وعملائها الفكريين ممن يقبضون أولا يقبضون، وممن عرفوا أنفسهم بدورهم أنهم رهبان الواقعية السياسية الجديدة، أو رهبان الوقوعية وغيرها من تصاريف اللغة، ليستووا بعدها معاً (حكومات ظل عربية وهم) قوانين التأسيس الجديد للروح الانهزامية ولشمولية الاختطاف وفيما هم محكومون بوصمة العار التي تلاحقهم من عاصمة عربية الى عاصمة عربية أخرى، لا يجدون أمامهم الا سيكولوجية الاستلاب وشهوة القمع المتأصلة فيهم ضد شعوبهم، فيتفننون في إستلابها وتهميشها وإزاحتها عن مسار الفعل المؤثر، أو مسار المشاركة في المصير، متناسين أن المقصلة تقترب من رقابهم أيضاً كحكام وحكومات، وأن المنجاة إذا وجدت ليست الا في إطار مخرج الشعوب، هذا إذا تناست وغفرت لهم شناعاتهم الماضية.

ولكنهم عوضاً عن ذلك، يسعون سعي الدبيب لقتل الروح العربية، ليو صموا بعدها العنصر العربي كله بما هو خارج الزمن، مرددين منطق السيد الكوني الجديد مع إرهاب ذلك المنطق وخروجه.
وهنا نسأل:
رغم كل عوامل القهر وتضاريس المحبطات والمثبطّات هل يجوزلنا - نحن الطليعة إذا جازلنا ذلك - أن نصاب بر فاهية اليأس لندخل معها وبذرائعها كرفاهية الى خانة المهمشيّن في الزمن ولا حول ولا ... أم أن كل ذلك الاستفزاز والتحفيز من أشكال الاستلاب هو مايجب أن يد فعنا للقيام بما هو نوعي، وبما هو مضاد لهذا الاختطاف الكليّ الذي يتم التأسيس له والفعل فيه وبه. وأن يحكم هذا المضاد الحيوي حتى حركة أنفاسنا، ومخارج ألفاظنا، وجنوح أرواحنا لنجد معاً كُوّة الانطلاق خارج أسوار الحصار والتهجين والتدجين والتذويب والاستلاب وواقعية أو عقلانية فئران المصائد الأمريكية؟!
وبالنسبة لنا ككتاب ومثقفين عرب:

ألايفُترض ها هنا أن يكون لكلماتنا رهبةَ ذلك الوقع السحري الذي بدأت به كلمات أول الخليقة، وهي تعلن تشكلهّا من التقاط الهمهمات ومخارج الأصوات، خارجة من ظلمة الكهوف والغابات الموحشة والصحارى والبحار، منسابة مع دفق المياه في سريانها، ومع بخار المطر بتشكلات سحبه

لتعلن أول البدء و أول الخليقة في اللغة والكلمة، حيث في البدء كانت الكلمةُ، ولتعلن النحت والرسم والتشكيل والحفر على الجدران والشعر والغناء.

تعلن كل ذلك أيقونةً للزمن المتوحش و تبارك إبن الطبيعة وتزكّيه لمقاومة كل الوحوش والتضاريس الوحشية وأزمانها العبثية.

ألسنا اليوم وكأننا في بداية الخلق مجدّداً رغم كل ألفيات الحضارة البشرية ؟!
ألسنا في زمن عودة شريعة الغاب وبدائية المنطق وانقلاب المشهد؟!

وهل سيادة منطق القوة على قوة المنطق الإسمَ تلك الشريعة الغابيّة الأولى، وهاهي تعود كأقوى ما تكون لتحفزنا ضدها كما كنا في بدايةِ الخليقة التي أعلنتْ تمرد ابناء الطبيعة الأُولِ عليها، داخلين في طقوس ترويض وحشيتها ومردتِها وقاتليها؟!
ها نحن إذاً -إذا كنا طليعة ومثقفين كما نأمل - مطالبين بالبدء، لكأنه البدء من الصفر، بانقلاب مشهد الحضارة الانسانية، و سيادة الامبريالية العولمية المتوحشة وكوادرها من عبدة الكراسي.

لسنا وحدنا مطالبين بذلك، وإنما معنا متمردّي العالم ومضطهَديه وأحراره في هذا الزمن الموحش كما وصفه أحد كتابنا.

وها هنا ندركُ مثلما كنا ندرك دوماً، كم أن الكلمةَ قادرة على الفعل حين تصبّ في سياق الحرية الانسانية. وكم أن اللغة طاقة محركة ومحرضة حين تُعطي جوهرها الفاعل في الحياة، وكم أن الفنونَ جنود مجندّة حين ترتقي بالذائقة العقلية والحواس نحو الوعي الذي يؤسس مجدداً للحياة لا للموت وللحرية لا للعبودية.

وكما أن المحرقة العولمية المتوحشة التي تريد صلبنا معاً نحن شعوب الأرض وبالأخص شعوب المنطقة العربية، هي وحدها أيضاً التي نحرك عناصرها و عناصرنا الأُولى لتعلن تمردهّا بالموقف عبر الكلمة الفاعلةِ، وعبر الفعل المؤثر وعبر الفن وتواصل الحواس الحثيث مع تطورات وآفاق العصر بوجهه الأجمل الذي تطمح اليه شعوبنا والبشرية المسالمةُ كلها.
لا شيئ متأخر أبداً بالنسبة لابن الطبيعة وسيدّها.

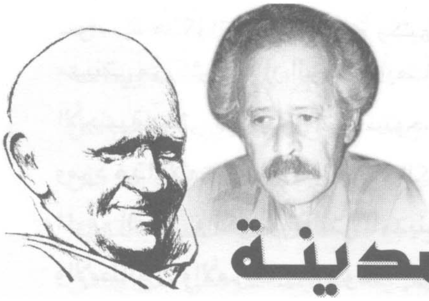
مثلما لاشيئ يبتدئ الا ليكمل حلقته نحو بداية أخرى أقوى رغم إنتكاسات التاريخ الانساني والزمن الحضاري، وهؤلاء الذين ير يدون إختطاف المنطق والمعنى والجدوى، مثلما يريدون

إختطاف وجودِنا اليوم بكل عناوين الاختطاف لهذا الوجود، هم وحدهم الذين خارج الزمن وخارج سياقه التطوّري .

وهم أنفسهم أيضاً الذين يحرضوننا اليوم بضراوة وعبر فوهات قنابلهم وأبواق إعلامهم وترويضهم لانقلاب الكلمة والمعنى، يحرضوننا بضراوة للبدء من جديد، ولتدوير الكلمة ثقافياً أوسياسياً في دائرة الفعل المضاد والفعل المقاوم لكل الاستلابات وأشكالها المستجدّة.

فهل للثقافة وهل للفكر وهل للأدب وهل للفن وهل للكلمة من دور إذاً؟!
أنظروا الى حروبهم الاعلامية وحروبهم اللغوية وحروبهم الفكرية، تلك التي ترافق حروبهم العسكرية لتتيّقنوا من خطر وأهمية ماهو مُلقى على عاتقكم ككتاب ومثقفين وفنانين.

* من كلمة ألقيت في الملتقى الثقافي للمثقفين العرب في برلين (٤ أكتوبر ٢٠٠٣).



كتّاب ومدينة

عبدالرحيم العلاّم *

ربما تكون طنجة هي المدينة المغربية التي حظيَت، أكثر من غيرها من المدن المغربية الأخرى، بالنصيب الأوفر من حيث عدد الكتّاب والفنانين العالميين الذين زاروها، أو أقاموا بها، واستوحوا فضاءاتها وجوانب من تاريخها وحكاياتها وأساطيرها،

* ناقد من المغرب

سواء في مذكراتهم ورواياتهم وكتبهم، أو في لوحاتهم ورسوماتهم الشهيرة، وذلك إلى جانب مدينتي مراكش والدار البيضاء أيضاً، بل أن مراكش كثيراً ما ارتبطت بطنجة في بعض النصوص الأجنبية وحتى المغربية، التي استوحت مدينة طنجة.

ومرد هذا الاهتمام من قبل هؤلاء الكتاب العالميين بمدينة طنجة تحديداً يعود بالدرجة الأولى إلى الموقع الدولي والكوسموبوليتي للمدينة، وهي التي كان يتعايش فيها المغاربة إلى جانب الإسبانيين والإيطاليين والأمريكان...، وكذا إلى الصدى الواسع الذي خلفته شهرة المدينة على الصعيد العالمي، وتحديداً مع بداية الحماية الفرنسية عام ١٩١٢، مروراً بالمصادقة النهائية على نظام منطقتها الحرة عام ١٩٢٨، كما أرخ لذلك محمد شكري في الجزء الثالث من سيرته الذاتية ((وجوه)). وتتميز هذه المدينة، كذلك، بموقعها الاستراتيجي الاستثنائي، من حيث كونها أقرب نقطة في أفريقيا من أوربا،كما تنعت بالمدينة ذات البحرين، والتي تكاد الشمس لا تغيب عنها صيفاً، كما كانت الكاتبة الأمريكية، التي كانت تقيم بفرنسا، جيرترود شتاين تغري بذلك الكاتب الأمريكي بول بولز لحثه على زيارة طنجة ، وذلك كلما زارها بشقتها بشارع فلورنس بباريس، كما كانت تفعل ذلك أيضاً أليس طوكلاس، وكما كان يفعل بولز بدوره، بعد أن أغرته المدينة واختارها مستقراً له.. فكانت بدايته مع هذه المدينة الساحرة التي كانت تُسمى من قبل بولز نفسه بـ ((مدينة الحلم))، وقد أصبح الوصي الأكبر على من يفد على طنجة من الأمريكيين، وأحياناً وصياً حتى على غيرهم، بعد أن ربض فيها مثل أبي الهول، فصار المعمد الشرعي، والمرجع لهم عن المغرب كله...، كما قال عنه محمد شكري، في كتابه الشهير عن ((بول بولز وعزلة طنجة))، وإن تم ذلك لديه بطريقة تهكمية، ما دام أن كتاب شكري عن بولز هو بمثابة تعرية وكشف عن بعض الجوانب من شخصية بولز الذي ظلت خفية ..

عدا عن ذلك، كان لا بد من الإشارة أيضاً إلى أن مدينة طنجة كانت دائماً فردوساً للجنسيين المثليين، حيث أورثها الاستعمار الأجنبي الحرية الجنسية التجارية، كما جاء، أيضاً، في كتاب محمد شكري عن ((جان جينيه في طنجة)) وهو ما يكون قد شجع بعض الكتاب والفنانين على زيارة طنجة أو الإقامة فيها، إلى جانب إغراءات أخرى تطرق لبعضها محمد شكري، على لسان بعض الكتاب الأجانب ممن زاروا مدينة طنجة، كما ورد ذلك في كتابه عن بول بولز، ومن بينها على الخصوص مسألة توفر المخدرات بهذه المدينة.

إلى جانب بول بولز، افتتن كتابٌ وفنانون ومغنون وصحافيون عالميون آخرون بمدينة طنجة، وذلك إلى الحد الذي اختار فيه بعضهم أن يقيم فيها بصفة نهائية، ويموت فيها أيضاً، كما هو الشأن بالنسبة لبول بولز نفسه، هذا الذي كتب عن طنجة، وخصوصاً في روايته ((دعه يسقط))، وفي سيرته الذاتية ((مذكرات مترحل)). كما أن الكاتب الأمريكي ((براين جيسن)) وإن غادر

طنجة مكرهاً، بسبب مرضه المزمن، فإن أخته الروحية ((آن كومين فيليستي)) قد حملت معها رماده في قارورات صغيرة فنثرتها متفرقة بين صخور ((مغارات هرقل)) بطنجة وساحة ((جامع الفنا)) بمراكش، كما كتب شكري عن ذلك أيضاً.. وهذا ((والتر هاريز))، مراسل جريدة التايمز اللندنية، الذي توفي في مالطا، كان قد أوصى بأن يُدفن بطنجة، وهو ما كان بالفعل، حيث تم دفنه بالمقبرة الإنجليزية بالمدينة عن « وجوه »، كذلك هو الشأن بالنسبة للكاتب الفرنسي ((جان جينيه))، الذي ارتبط بدوره بمدينة طنجة، فأوصى بأن يدفن بمدينة العرائش المغربية، غير البعيدة كثيراً عن طنجة ..

هؤلاء وغيرهم كان لهم ارتباط خاص واستثنائي بمدينة طنجة إلى حد أن بعضهم وصفها بالفردوس، من كثرة ما وجده كلٌ واحدٍ منهم في هذه المدينة.. ومن بين هؤلاء الكتاب والفنانين الكبار الذين زاروا، كذلك مدينة طنجة أو أقاموا بها لفترات قصيرة أو طويلة، نذكر ،هنا ، الكاتبة الأمريكية «جيرترود شتاين» والكاتب الأمريكي «تينسي وليامز » و «جان جينيه » والمخرج الإيطالي « برينــاردو بيرتـولوتشـي »، هـذا الـذي صـور بـطـنـجـة بعض أحداث الفيـلـم الشـهـير. «شــاي في الصحراء »، المستوحى من رواية بول بولز « السماء الواقية »، والكاتب الأمريكي « جون ستينهام » والكاتب الغواتيمالاي « رودريغو راي روسا » والروائية الفرنسية « فيليسي ديبوا » صاحبة الكتاب الشهير عن « تينيسي وليامز » بعنوان (طائر بلا قوادم) والكاتب العالمي « صاموئيل بكيت »، و «دولاكروا » و« ماتيس »، و « مارك توين » و «براين جيسن » و « ترومان كابوتي » و «جاك كرواك » و «ألفريد تشستر » و « روبين داريو » و «بلاسكو إيبانيت» و «بيوباروخا» و «وليام بورووز»، والرسام التشيلي «كلوديو برافو» والرسامة «ماركريت مكباي »، و «خوان غويتصولو» الذي كتب بدوره رواية «العمدة الخائن دون خوليان» مستوحياً فيها الخريطة السرية لمدينة طنجة. كما زارتها بعض الفرق الموسيقية العالمية الشهيرة كفرقة رولين ستون ..

أما بالنسبة للكتاب العرب، فلائحة زائري مدينة طنجة طويلة ومليئة بالأسماء، بل إن منهم من استوحى هذه المدينة في بعض أعمالهم الفنية والأدبية، وإن كانت قليلة، ويكفي أن نشير هنا على سبيل المثال فقط، إلى ما كتبه عنها كل من الشاعر والمترجم العراقي، المقيم في لندن، فاضل السلطاني، في مجموعته الشعرية (محترقاً بالمياه) والروائي التونسي حسونة المصباحي، في روايتيه (الآخرون) و (وداعاً روزالي)، والكاتبة اللبنانية هاديا سعيد، في روايتها (بستان أحمر). ويعزو محمد شكري سبب عدم كتابة المشارقة عن مدينة طنجة في أنهم زاروها ولم يعيشوا فيها. ولم يبدأوا في زيارتها إلا لدى انطلاق موسم أصيلة الثقافي منذ اثنتين وعشرين سنة.. (محمد شكري، في كتاب « حوار »، أجراه معه الزبير بن بوشتى ويحي بن الوليد، مطبعة النجاح الجديدة،

الدار البيضاء ٢٠٠٣، ص ١٤٩)، زيادة، كذلك، على اهتمام الأدباء المغاربة، وحتى السينمائيين، بتشخيص جوانب من فضاء هذه المدينة، ويكفي أن نذكر، هنا، بعض أعمالهم الروائية والسير ذاتية تحديداً، تلك التي هيمنت فيها صورة طنجة بشكل لافت : « بحر الظلمات » لمحمد الدغمومي و « السوق الداخلي » و « زمن الأخطاء » ، و « وجوه » لمحمد شكري، و « فراق في طنجة » لعبد الحي مودن و «الضوء الهارب » لمحمد برادة، و « مغارات » لمحمد عز الدين التازي، و « يوم صامت في طنجة » للطاهر بن جلون ...

كما أن إقامة محمد شكري بطنجة وارتباطه بها وبذكرياتها وتاريخها ومباءاتها، جعل من هذه المدينة قبلة مفتوحة لعدد آخر من الكتاب الوافدين عليها لزيارة شكري، وقد أضحى بدوره كاتباً عالمياً، ليتعرفوا عليه عن قرب، وليتعرفوا، كذلك، على عوالمه وفضاءاته ويومياته بهذه المدينة العجائبية، كما أن إقامة شكري بطنجة أضفى على هذه المدينة نكهة وجاذبية خاصة، حيث ارتبطت باسمه المدينة، كما هام هو بها، فأعطته المجد الإبداعي والشهرة العالمية، كما وهب هو حياته لها، وهو الذي يفضل أن يوصف فقط بـ « الكاتب الطنجاوي » : « نعم أنا كاتب من طنجة، ولست كاتباً مغربياً، أكتشف مناطق المغرب كسائح... ولكن في طنجة أتمتع وأستمتع بعلاقة حميمة مع شخوصي وأمكنتي... إنني أعشق تلك المدينة ودائماً أجد سبباً أو ذريعة للعودة إليها حتى بصورة لا واعية في كثير من الأحيان، لكل كاتب مدينته .. » (من حوار أجراه معه مروان علي، « الحياة » ٢٠٠٣)، فأصبح شكري، بذلك واحداً من أبناء مدينة طنجة، التي لم يتوان، هو نفسه، في الإسهام في ذيوع شهرتها حديثاً، وإن طالها الكثير من التحول والتراجع والإهمال، عما كانت عليه في السابق، حيث ما تزال وفود الكتاب والصحفيين ورجال الإعلام من مختلف الدول يتوافدون على مدينة طنجة لتسجيل وتصوير اللقاءات مع هذا الكاتب الكبير..

ومحمد شكري، في هذا المجال، إنما يساهم من جهته، إلى جانب كتاب مغاربة آخرين، في كتابة جوانب من التاريخ الرمزي والسحري لهذه المدينة الأسطورية، وهو ما يمكن لمسه، كذلك، من خلال مؤلفاته السردية والسير ذاتية، وأيضاً من خلال مذكراته عن بعض الوجوه والأسماء الأجنبية التي زارت المدينة أو أقامت بها، وحواراته الصحفية العديدة، ومع ذلك، فمحمد شكري يصرح بـ (أن طنجة لم تجد بعد كاتبها الحقيقي...في مستوى وليام فوكنر أو غابرييل غارسيا ماركيث اللذين كتبا عن فضائهما)، (محمد شكري، الـ « الحوار »، ص ١٤٨).

لقد كتب محمد شكري، في هذا الإطار، ثلاثة كتب مهمة، هي عبارة عن مذكراته مع ثلاثة كتاب كبار، هم جان جينيه وتينسي ويليامز وبول بولز، وكلهم ارتبطوا بمدينة طنجة وبمحمد شكري أيضاً، بأشكال مختلفة ومتفاوتة، وهو ما دفع بشكري إلى تدوين ذكرياته معهم وكتابتها بأسلوب رشيق وبمرجعية معرفية وفكرية لافتة : « جان جينيه في طبعتين، وتينسي ويليامز في طنجة »، في

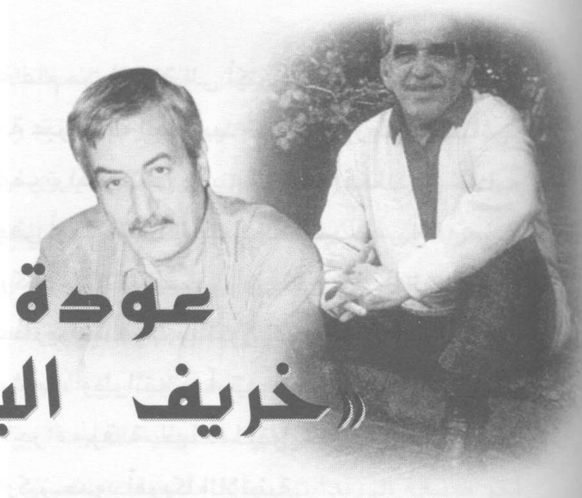
طبعتين أيضاً، وبول بولز و « عزلة طنجة ».
ولقد استعار شكري هذا الشكل الأدبي (أي كتابة المذكرات)، كما صرح بذلك في أحد حواراته، بعد أن قرأ مذكرات بورخيس وألبرتو مورافيا وتأثر بها.. ويضيف شكري أن كتابة مذكرات هؤلاء، في نظره، هو كتابة لتاريخ طنجة أيضاً، طنجة التي ماتت ثقافياً، ولم تعد لها حياة أدبية كما كانت في الخمسينيات والستينيات..
إلى جانب محمد شكري، قام كتابٌ وباحثون مغاربة آخرون ببلورة جوانب من التاريخ الثقافي والاجتماعي والأسطوري والرمزي لهذه المدينة، من خلال بعض رموزها الأساسيين، من المغاربة والأجانب، هؤلاء الذين كان لهم دور خاص في بلورة متخيل أدبي وبيوغرافي وتسجيلي، وحتى خرافي وفلكلوري، عن المدينة أو انطلاقاً منها، وهو ما كان له الأثر الكبير، كذلك، على استمرارية ذيوع اسم المدينة عالمياً..
هكذا، إذن،كتب الناقد والمترجم المغربي إبراهيم الخطيب عن بول بولز كتابين : « بول بولز في المغرب : أقنعة الكتابة » (١٩٩٦) وبول بولز :« التخييل والمثاقفة » . (٢٠٠٣) وفيهما يرد إبراهيم الخطيب بعض الاعتبار لشخصية بولز ولإبداعه أيضاً، وهو الذي ترجم له، كذلك، مجموعة قصصية إلى العربية بعنوان « البستان »، كما يدحض فيهما مواقف بعض المثقفين المغاربة السلبية من إبداعات بول بولز، وكذا مواقفهم من مسألة تواجد بولز بالمغرب، في الفترات الأولى من إقامته بالبلاد وتجواله ببعض مناطقها ..
كما كتب الباحث المغربي حسن بحراوي كتاباً أساسياً عن « حلقة رواة طنجة ». (٢٠٠٢) وهي كتبٌ تعيدُ الاعتبار لوضعية كاتب كـ (بول بولز) افتتن بطنجة فاختارها ملاذاً، له ولرواة شفويين من طنجة ارتبطوا بدورهم بالمدينة وببول بولز، فذاع صيتهم خارج الوطن، بعد قيام بول بولز بتسجيل وترجمة ونشر ما كانوا يروونه له من حكايات إلى اللغة الإنجليزية ..
وفي الأفق أيضاً كتابان عن « بول بولز ورواة طنجة » و « بول بولز ومحمد شكري : الحوار الأخير »، عدا كتاب آخر له مهم، هو عبارة عن حوارات له مع كتاب أمريكيين زاروا مدينة طنجة، فاستغل كاتبنا هذه الفرصة الذهبية لإجراء حوارات معهم، وهم على التوالي : الكاتب الأمريكي المعروف « تينسي وليامز »، الذي استوحى بدوره فكرة إحدى مسرحياته من فضاء « السوق الداخلي » بطنجة، وهو جالس بمقهى « تنجيس »، كاتبة الرواية البوليسية « باتريسيا هايسميث »، و «ألن غنسبيرغ »، و « ترومان كابوتي »، و « وليام بورووز» الذي استوحى فضاء طنجة في روايته « العشاء العاري »، وقال عن المدينة، في حواره مع عبدالعزيز جدير، ما مفاده أنها قد فقدت كل ألقها الذي كان لها، هي نوع من فردوس مفقود، بعدما كانت مدينة الحرية المطلقة، مدينة تمنحك كل شيء أكثر ما كنت في بلدك الأصلي، وهو بذلك يقارن وضعها بما كان سائداً بالولايات المتحدة الأمريكية

من سياسة المنع التي كان ينتجها السيناتور ماك كارتي، وكذلك زارها « كافن لا مبرت »، الكاتب الأمريكي من الأصل الإنجليزي، بإيعاز أيضاً من بول بولز، وكتب عن طنجة ـ إلى جانب مراكش ـ جزءاً من روايته « رسالة نورمان »، وكذلك « جون هوبكنز »، الذي كتب بعض رواياته عن المغرب، ومن بينها روايته عن طنجة « طنين ذباب طنجة »، ونصه « مذكرات طنجة »، وهو الذي قال، في حواره مع جدير، بأن المغاربة في طنجة لم يتغيروا، وإن تغيرت طنجة، حيث لم تعد الحفلات تُقام كما كان عليه الأمر في وقت سابق . هذا زمن من عمر طنجة قد ولى الأدبار، والشاعر « تيد جونس »، وزوجة بول بولز « جين بولز » ..

كما أن لعبدالعزيز جدير، الذي ترجم بدوره مجموعة قصصية لبول بولز إلى العربية بعنوان « صديق العالم »، مشروعاً مهماً عن مدينة طنجة، وعن بعض الكتاب العالميين الذين زاروها أو أقاموا بها، وعلى رأسهم بول بولز ومحمد المرابط، هذا الأخير الذي سبق له، هو أيضاً، أن أملى كتاباً على بول بولز صدر بالإنجليزية، وهو عن الكاتب الأمريكي السالف الذكر وليام بورووز..

وهذه الكتب جميعها، بما فيها مذكرات محمد شكري، تتجاوز جميعها الموقف التسجيلي والتأريخي الصرف، لجوانب من حيوات أولئك الكتاب، إلى البحث في مجموعة من الإشكالات والأسئلة ذات الارتباط بوضعية هذه المدينة، وكذا بوضعية هؤلاء الكتاب في المجتمع الطنجاوي والمغربي، وفي المشهد الثقافي المغربي والعالمي، بشكل عام، كما أن لها ارتباطاً أيضاً بطبيعة كتاباتهم الإبداعية وبمواقفهم من بعض الظواهر السائدة آنذاك، حيث إن الزخم الذي يطبع فضاءات هذه الكتب يصبح معه من الصعوبة عرض كل ما تحويه من أخبار وحكايات ومشاهد ووجهات نظر حول المسار البيوغرافي والاجتماعي والثقافي والأدبي والاقتصادي، لمدينة طنجة ولهؤلاء الكتاب الذين ارتبطوا بها، بمن فيهم رواة طنجة..

لكن، بعد كل أشكال التجاذب بين هؤلاء الكتاب ومدينة طنجة، ألم يحن الوقت بعدُ للملمة وكتابة مجموع شذرات هذا التاريخ السري والثقافي والرمزي لمدينة ساهمت، من قبل، بشكل وافر في التأثير في التاريخ السياسي والاقتصادي والثقافي والرمزي العالمي ؟



عودة إلى «خريف البطريرك»

عبدالستار ناصر

ينتهي الجنرال في خريفه الأخير إلى أن (الكذب هو أنسب بكثير من الشك كما أنه أنفع من الحب وأبقى من الحقائق) وذاك هو النشيد الذي صار يحكمه بعد عمر دام أبعد من قرنين من الزمن في أغرب عمل إبداعي يكتبه غابرييل غارسيا ماركيز بعد فوزه مباشرة بجائزة نوبل عام ١٩٨٢ عن روايته العجائبية (مائة عام من العزلة) والتي كانت بحق، رواية عصر جديد لنوع غرائبي طافر من الفن القصصي.

بعد الضجة الكبيرة التي سببتها ترجمة مائة عام من العزلة إلى أكثر من ثلاثين لغة عالمية، وأيضاً بعد أن ظهرت تلك الرواية بمليون نسخة عبر ثلاثة أعوام بعد نشرها وفوزها الاستثنائي، كان على غابرييل غارسيا ماركيز أن يقرر (كيف تراها ستأتي روايته القادمة)؟ ذلك أن حساب الشهرة الطاغية لا يشبه حساب الاسم العابر في أروقة النقد العالمي الصعب.

انها رواية للنخبة من القراء، وقد صمم ماركيز من البداية على أن تكون واحدة من أصعب نتاجاته القصصية، ولذلك جاءت «خريف البطريرك» أقرب ما تكون إلى موسوعة تعجّ بأغاني الشاطيء الكولومبي وألحانه، وحيواناته وأعشابه، وطرائفه ومآسيه، وحقائق دموية، وسحر وتعاويذ، ومآدب من لحم بشري، وبحر يباع بأجزاء مرقمة، انها كما يقول مترجمها محمد علي اليوسفي، رواية مفزعة يتجاوز بها غارسيا ماركيز حدود أمريكا اللاتينية.

هذا لا يمنع من الاحساس أن ثمة ما هو زائد ومكرر ومفتعل في أجزاء متناثرة هنا وهناك جاءت محض إمعان في تصعيد حالة الغرابة والدهشة في عمل قصصي أراد له ماركيز ـ قبل أن يبدأ به ـ أن يكون عملاً لا يمسه إلاّ عدد محدود من القراء، وبهذا يبدو كمن يتبرأ من أعمال رائعة كان قد كتبها في زمن أسبق، لاسيما عمله المتميز «مائة عام من العزلة» التي نال بسببها شهرة واسعة في كافة أرجاء العالم.

❖❖

خريف البطريرك، مجموعة من أفكار وأحداث وغرائب لا يشعر معها القاريء العربي الاّ بروح الإدانة لنمط من الحكام الذين يشبهون الجنرال المستبد في الرواية، واذا قلنا إن العديد من حكام العالم الثالث هم أجزاء من خريف البطريرك لما أخطأنا.

فهذا الحاكم ـ في رواية ماركيز ـ لا يعرف القراءة ولا الكتابة، ضعيف لا يشعر بالقوة الاّ بمقدار ما تكون أُمه (بندثيون الفارادو) قريبة منه، ولهذا أعطاها بمرسوم ملكي صفة قديسة الوطن، هو نفسه الذي يفعل ما يشاء وقت يشاء، واذا لم تعجبه الساعة الحادية عشرة ستكون بأمره الثانية عشرة.

والرواية تحكي أيامه الأخيرة، عودة إلى الماضي القريب، أيام نشوته وانتصاراته على نساء امبراطوريته، ذكريات تمشي ببطء على شريط الرأس، والرجل الوحيد الذي تمكن أن يصارحه بالحقيقة يبدو مجرد شبح بلا رأس وبلا جسد:

(اخرج إلى الشارع وجابه الحقيقة ياصاحب السمو، اننا نقترب من المنعطف الأخير. صفحة ٢١٠)

حيث لا أحد يخبره بما يعلم ولا أحد يقترب من أوهامه وسعادته الخاصة. والرواية تسخر من

زمن خفي عاش ـ ومازال يعيش ـ فيه هذا النمط العجوز الذي تجاوز أعمار البشر العاديين وراح بعيداً عنهم إلى زمنه المستتر بأسراره المعلنة، وحده من يعتقد أن لا أحد يفهم خفايا مملكته حيث لا يخرج منها الاّ للدخول إليها، فهو لا يدري بشيء ولا يرى أي شيء إلاّ ما يُقال له.. وتصعد السخرية إلى مكانها الفاجع عندما يقترح عليه السفير الجديد التبليغ بوجود كارثة حمّى صفراء لتبرير إنزال جنود (المارينز) طبقاً لاتفاقية التعاون المشترك فيما بينهم ـ وذلك طيلة السنوات الضرورية لبعث الحياة في الوطن المحتضر ـ صفحة ٢٠٨.

في خريف البطريرك يجمع ماركيز بين الشعر والسيناريو والقصة القصيرة، انها نوع من البراكين والزلازل والكوارث الطبيعية العارمة، براكين من كلمات وسطور يمكن أن تقرأها من آخر صفحة إلى بدايتها، وإذا ما جعلت منتصف الخريف صيفه أو ربيعه أو جئت بالشتاء إلى شلالات الحروف، لن يتغير الكثير، ذلك أن هذا العمل دون سواه من أعمال غارسيا ماركيز يختلف عن السرد الروائي المألوف الذي يأتي بالبداية في أول السطور ويأخذ النهاية إلى آخر الكتاب كما هو الحال مع «الحب في زمن الكوليرا» مثلاً، بل على العكس تماماً إذا ما أجرينا عملية جراحية ابداعية تجريبية ـ كما فعلت أنا ـ ونقلنا الصفحات من (١١١) إلى (١٤٣) مكان الصفحات من (٤٥) إلى (٧٨) لما تغيّر المعنى إذا ما قلنا بصراحة: إن الكتاب سيبدو أجمل! غابرييل غارسيا ماركيز تورط في هذا العمل الجميل، لعلها أعذب ورطة في حياته، اذ جاءت برواية متميزة غير اعتيادية، تقترب من الرسم والموسيقى، وأعني بذلك الرسم السوريالي وموسيقى السيمفونيات الباهرة، رغم أن الابداع الروائي يحتاج إلى عناصر لانراها في الفن التشكيلي وقد لا نراها أبداً في الموسيقى.

❖❖

خريف البطريرك تحكي ـ بطريقة غير متسلسلة ـ قصة حاكم لا يعرف أي شيء عن ظروف السياسة العالمية، وربما لا يفهم أبداً ما إذا كان ثمة في الكون بلاد غير بلاده. إنه بمعنى آخر مجرد أحمق جاء السلطة عن طريق المصادفة ثم عاشها وصار سيدها من حيث كانت السلطة سيدة عليه، تماماً كما هو الحال في مناطق شتى من العالم الثالث الذي يعج بهذا النوع البليد من الحكام الببغاوات غير الأليفة.

الجنرال ـ ودون أن يعلم بأي شيء ـ يدخل حروباً من الشيكولاته (صفحة ١٨٧) ابتدعها متملقوه بلا حياء، وعندما يأتيه نبأ تلك الحروب نراه يصرخ مخبولاً بآخر نوبات الحنق والشيخوخة «ليهربوا اذن لتنظيف براز الانجليز» فهو لا يعرف من الدنيا غيرهم، ثم يأتيه من يقول (تخلينا عن امتيازات التبغ للانكليز وتخلينا عن امتياز المطاط والكاكاو للهولنديين، ثم تخلينا عن سكة

حديد المرتفعات والملاحة النهرية للألمان، وكل الباقي للأمريكان بسبب الاتفاقات السرّية التي لم يعلم بها إلاّ بعد سقوطه وموته) صفحة ١٩٢.

لكن من هم هؤلاء؟ انه لا يصغي، لأنه لا يريد أن يفهم:

- سيدي الجنرال، جنودك يعملون مجاناً ليثبتوا بأنهم قادرون على تمزيق أمهاتهم إرباً إرباً والقاء المزق إلى الخنازير دون أن يتحرك لهم ساكن، كانوا يقدمون اثباتات بسوابقهم الشنيعة كي يكونوا تحت أمرة الجلادين الفرنسيين الذين يمتازون بأنهم عقلانيون، أي أنهم منهجيون في القسوة ولا تأخذهم الرأفة، ص ١٩٨.

والرواية تكشف ـ رغم بعد الزمن عن الحاضر بما يقرب من خمسين سنة ـ همجية العدو الأمريكي عبر أحداث حقيقية وآراء تظهر على لسان الجميع:

- يالهم من همج هؤلاء الأمريكان، كيف تراهم لا يفكرون في البحر الاّ من أجل التهامه، ص ٢٠٧. وعندما يهرب (خوسيه أنياثو سانيزي لابارا) من مصيره الذي يعرفه، يجدونه مهشماً من الضرب ومعلّقاً من عرقوبه على أحد فوانيس ساحة الأسلحة (سيدي الجنرال، أمرنا بمحاصرة شوارع السفارات لحرمانه من حق اللجوء وقد طارده الشعب رمياً بالحجارة)، صفحة ٢٠٤.

وبهذا تقترب قسوته من قسوة الأمريكان، وجهان لحقيقة ديالكتيكية واحدة.

❖❖

خريف البطريرك ليس فيها مفردة (بطريرك) أبداً، كما انها تنتقل من الراوي إلى ضمير الغائب، ومن الشخص الحاضر القريب إلى الشخص الغائب البعيد، وهي لا تحكي قصة فرد بعينه وانما قصة جنرالات الرعب والتعذيب في العالم كله، أكثر من ١٤ جنرالاً في رجل واحد، إنها قصة المأساة العميقة التي تعاني منها شعوب العالم الثالث بأسره.

يقول غارسيا ماركيز نفسه عن روايته هذه بأنها أصعب أعماله، وانه كثيراً ما كان يكتب خمسة سطور فقط في اليوم الواحد، وفي أحيان كثيرة كان يمزق تلك السطور في اليوم التالي، ومن هنا ندرك حجم المعاناة، معاناة المبدع في أجمل (ورطة) ابداعية في حياته الغنيّة بالفرح الحزين.

باختصار، رواية (خريف البطريرك) ليست للقراءة السريعة غير المتأنية، انها عمل يحتاج إلى مزيد من التأمل والنقد، وأرى من حق القاريء أن يرى فيها ما ليس بالضرورة أن المؤلف قد رآه، وتلك هي قيمة أي عمل إبداعي أصيل، أن يكون مسرحاً للنقاش والحوار والتفتيش ما بين السطور، وبذلك يضمن المبدع خلود ابداعه في نفوس القراء، وقد فعل غارسيا ماركيز أصعب ما يفعله مبدع كبير: إنه كان يرى قبل أن يكتب.

أما عن التكرار والزيادة التي وردت واضحة في هذا العمل المهم، فيمكن الرجوع إلى الرواية نفسها، حيث يكتشف القاريء، وربما بشيء من السهولة، كيف أن المؤلف تخبّط في أمر نهايتها، لأنها أصلاً بلا بداية، فهي أقرب ما تكون شبهاً بسلسلة مربوطة دائرياً، يمكن اختيار نقطة ما للبدء منها، وبهذا تكون تلك النقطة هي نفسها النهاية إذا ما تركنا أصبعنا إشارة في المكان الذي بدأنا منه.

لقد كان البطريرك بلا أية مهارة في الحكم، وهو ضمن المعنى الذي أورده جورج برنارد شو أن السلطة هناك، في المكان الذي يشير إليه غارسيا ماركيز، هي الطريقة الوحيدة لكي يصبح المرء شهيراً دون أن يكون له أية حالة استثناء في أي شيء.. والمهارة التي سنطبقها على البطريرك قد تأخذنا في الوقت نفسه للسؤال عن حقيقة هذا العمل الغرائبي الذي أدهش العالم، عما إذا كانت تلك الدهشة في مكانها الطبيعي الصحيح؟ ذلك أن ما تراه عيون النقد من آراء وأفكار ليس بالضرورة أن تكون هي نظرتنا أيضاً، وما زلت أعتقد أن الكثير من الآراء كانت قد قيلت دون قراءة هذا الخريف، بل دون أن تدري شيئاً عن شخصية البطريرك سوى ما سمعته في جلسة عابرة. وهكذا يأتي النقد، أحياناً!

خطاب الفعل/فعل المحو في الفراشات والغيلان

مقاربة سيميائية

حسين الفيلالي

يعرف بنفينست e.Benveniste الخطاب على أنه «كل مقول يفترض متكلماً، ومستمعاً، تكون لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما». *

فالخطاب حسب هذا المفهوم يستدعي مقصدية/نية، الباث، ويحدد هدفه المتوخى من الفعل أو من المرسلة الخطابية.

* ابراهيم صحراوي- تحليل الخطاب الأدبي-دار الآفاق-الجزائر١٩٩٩.١.

إن هذا التعريف يبقى عاماً وفضفاضاً، و يقوم على تعددية معاني المصطلح، ولذا فإن وصف الخطاب أو تعريفه، هو الذي يحدد خصائص كل نوع، ويميزه عن غيره من الخطابات الأخرى، فنقول خطاب ديني- خطاب أيديولوجي- خطاب إشهاري -خطاب سياسي-خطاب رأسمالي- خطاب ماركسي- خطاب فلسفي -خطاب أدبي، و الخطاب الأدبي الذي هو موضوع بحثنا ينقسم إلى شعري، ونثري فـ (الخطاب الشعري لا يقول بالضرورة شيئاً تم أو يمكنه أن يتم، ولكنه من خلال القول ينتج الكتابة التي تومئ إلى ذاتها، أما الخطاب الروائي فمن خلال إعادته إنتاج القصة، ومن خلال الفعلين ينتج كل خطاب منهما ضمن حدود النوع)، (سعيد يقطين- القراءة والتجربة- دار الثقافة -الدار البيضاء-ط.١ .١٩٨٥.ص.٩٠). فالشعري قوامه أيضا الوزن، أو الإيقاع الموسيقي، والإيحاء، والنثري يتميز بالسرد،و يعتمد على الحكي،ذلك (أن أهم خاصيات الخطاب الروائي هي أنه سردي وهيمنة السرد في هذا الخطاب تستمد أهم مقوماتها من اشتغال الخطاب الروائي على القصة بأشخاصها وأحداثها وفضائها...أما الخطاب الشعري غير الحكائي فإنه لا يروي قصة، ولكنه يقول شيئاً وبين قول الشيء وحكي القصة مسافة بين الشعري والروائي)..(سعيد يقطين المرجع السابق-ص:٨٩/ ٩٠). وعلى هذا فإن تحديد مقصدية خطاب الناص، أو القبض على نيته في الكتابة الأدبية تبقى من الافتراضات التي يصعب الاتفاق عليها، لأن الأصل في الكتابة الأدبية الإبداعية هو تعمية المقاصد، وإضمار النية، و تضليل المتلقي من خلال اصطناع لغة مراوغة تنحرف عن المقاصد المباشرة،و تسمو بها عن اللغة المباشرة المتعارف عليها في الخطابات العادية.

سيميائية العنوان:

أول لقاء لقارئ النص الروائي يتم عن طريق العنوان (الفراشات والغيلان)، وقد جاء العنوان معرفا بأل والتعريف كما يقول أهل اللغة تخصيص، وتقييد، لكن ما يثير فضول القارئ وهو يهم بولوج النص هي تلك الواو التي تتوسط الاسمين، والتي هي في عرف النحويين عاطفة أي أنها تربط بين شيئين يكون بينهما علاقة تعالق، أو يشتركان في حكم ما، أي أن وظيفة هذه الواو هي الوصل بين طرفين وهو ما يخدع القارئ إذا استقر على هذا الحكم، لأن البنية العميقة لهذه الجملة قد حققت انفصالاً بالتضاد، الفراشات/الغيلان، وبذلك يصبح الواو يعطف ذاتين متضادتين، وهو أسلوب من أساليب القرآن الكريم (الذي خلق الموت والحياة) سورة الملك، الآية الثانية، والواو هنا يصبح يفيد الاستئناف مادام قد انعدم عنصر الاشتراك أو المشاركة كما يقول النحويون، لأن عطف النسق (وهو العطف بحروفه المعروفة، ولعلهم سموه نسقا لأنه ينسق الكلم بعضه على بعض، بحيث يأخذ المعطوف نسق المعطوف عليه في أحكام معينة..)[٢].

٢ - عبده الراجحي - كتاب التطبيق النحوي- مكتبة المعارف للنشر والتوزيع÷الرياض- ط١. ١٩٩٩.

والواو كما يضيف عبده الراجحي (تفيد مطلق المشاركة أي أن المعطوف يشارك المعطوف عليه في الحكم دون النظر إلى ترتيب زمني أو غيره.. وعليك أن تتأكد أولاً من وجود فكرة الاشتراك في الحكم حين تدل على العطف وإلا فهي حروف استئناف).[٣]

والسؤال الذي نطرحه هو ألا تكون هذه الواو قد حققت الترتيب، في غياب عنصري المشاركة والاستئناف؟ ولكن عن أي ترتيب نتحدث؟ إن فعل الترتيب لا يتوضح إلا بولوج النص الذي له صلة وثيقة بالعنوان، فإذا كان الأسلوب يأتي من تعامد محور الاختيار مع محور الترتيب كما يقول الأسلوبيون، بمعنى إن الأديب له مجموعة من الإمكانات التعبيرية، والتركيبية، ولكنه يختار واحداً من هذه الاختيارات يقدمه عن البقية الأخرى لعلة بلاغية يتوخاها، فان التقديم يصبح له ميزة بلاغية أيضاً، وهي اعتلاء الريادة في الحكم..إننا بهذا التحليل نجد علة تقديم الناس الفراشات على الغيلان في العنوان، ونقف على ما يبرره في المتن، لقد قلنا من قبل إن الواو قد أفادت الترتيب، وقصدنا بذلك الترتيب المكاني، وهو ما يسميه صاحب الطراز حين يتعرض لفائدة التقديم والتأخير بالتقدم بالمكان، وقد تحقق للفراشات التقدم بالمكان من خلال تقديمها على الغيلان (الفراشات والغيلان)، والصراع في الرواية يتبأر حول تيمة الأرض/الوطن، إن وظيفة أل التعريف رغم أنها قد حققت وظيفتها النحوية، والدلالية بحيث نجدها قد عرفت وخصت (الفراشات والغيلان) بصفات ووظائف ورسمت لكل واحد حقله الدلالي ومجاله الذي يتحرك فيه فإن التنكير يظل يطبع الجزء الثاني من الثنائية: الفراشات/الغيلان، ويصبح التعريف تنكيراً، فالغيلان لا تعرف إلا بصفاتها، ويتحول الاسم إلى صفة، إذ لا يمكن القبض على صورة الغول كذات ملموسة مما يجعل التضاد هنا يتحول إلى تعريف في حد ذاته لأن العرب تقول: الأشياء بأضدادها تعرف، فالغيلان رمز الشر في المخيال العربي ،والفراشات رمز البراءة.

هكذا يضعنا الكاتب من البداية أمام إشكالية ويحاول التشويش على ما ورثناه من مفاهيم، فتتحول الواو حسب رأينا من عاطفة إلى فارقة، وهي التي عهدناها واصلة تتحول هنا إلى فاصلة بالتضاد، تفصل بين اسمين يتحركان في مجالين مختلفين ومتوازيين لتحقيق برنامجين متضادين (برنامج الفراشات/ برنامج الغيلان.)

الثنائية البؤرة:

إننا نحاول في هذه الدراسة الاستفادة من المربع السيميائي الذي جاء به غريماس (carre semiotiique) لدراسة الثنائية/ البؤرة الفراشات/الغيلان بغية استكشاف بعض الدلالات العميقة للنص.

---

٣ – نفس المرجع.

إن الثنائية المجسدة في العنوان: الفراشات/الغيلان، نجدها تمثل بؤرة النص، منها تتفجر كل الدلالات، وتتفرع عنها ثنائيات أخرى: ظلام/نور، البراءة/الشر، الانفتاح /الانغلاق، ذات معتدية/ذات معتدى عليها، ومن الثنائية الأصل يتم تأطير سير الأحداث، إذ نجد الأحداث تتحرك على منحيين متضادين يحاول كل واحد منهما الوقوف في وجه الآخر وتغييبه، ومباغتته، وتقويضه، ويصبح عنصر الزمن عنصراً من عناصر المباغتة فلكل واحد من هذه الثنائية زمنه المفضل، فالغيلان تفضل الليل لتحقيق برنامجها في حين تفضل الفراشات ضوء النهار، ويتحدد زمن ظهورها بالربيع بينما زمن الغيلان يبقى غير محدد مما يجعل عنصر الترقب والخوف من المباغتة دائم الحضور.. والفراشات تظهر في زمن متفتح على الطبيعة (الربيع) وتتحول فيه إلى عنصر من عناصر الطبيعة الداعية إلى الراحة والاطمئنان، وهي ذات معتدى عليها في حين تظهر الغيلان في الظلام وهو زمن منغلق مرعب، وتزيد الغيلان من انغلاقه على الفراشات المترقبة للمجهول المؤذي الذي قد يحضر في صورة ما، وفي وقت ما، ويطل من جهة ما.

وإذ تفشل الفراشات في رسم الشكل الحقيقي لهذا المخيف وتعجز عن تحديد جهة، وزمن قدومه، تلجأ إلى ما تختزنه الذاكرة من مرويات شعبية لرسم صورة متخيلة لهذه الغيلان فتأتي الصورة مشوشة مركبة من حيوانات متوحشة تتسم بالرعب والتدمير (وتراءت لي الغيلان ذات أشكال غريبة.. آذان طويلة.. وعيون كثيرة.. مناخير.. وخراطيم.. مخالب.. ذيول.. وأشعار)[٤]. هكذا تحاول الفراشات تعريف المنكر (الغيلان) وتشكيل أحد تمظهراتها الخرافية وتركبها من حيوانات عديدة متوحشة. قلت أحد تمظهراتها لأنها في الحقيقة تبقى خارج التعريف، وخارج المدركات ..(تدخل إلى أي مكان تريد وتتحدى كل مخلوق...وتتشكل في كل الصور والإشكال)[٥]. والمعروف في المرويات الشعبية أن الغيلان مخادعة، فهي قد تتشكل في صورة قريب نعرفه، أو صديق نعزه، وتتظاهر بالوداعة ثم سرعان ما تتحول إلى صورتها الحقيقية، لذلك لا يمكن أن تتعايش الغيلان مع أحد، ولا يقف في طريقها حاجز ولا يمنعها مانع من الوصول إلى تحقيق ما تريد، وهي لا تحقق وجودها إلا بمحو وجود الآخر ..(وراح يسند الباب بكل ما وجده أمامه.. الخزانة.. السرير الصغير.. الكراسي وحتى الثياب.. والتهموا الجزء الباقي وامتدت مخالبهم تدفع ما كوم خلفه.. وامتدت أرجلهم تلجه بسرعة..)[٦]

---

٤ – عزالدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص ٢٦

٥ – المصدر نفسه: ص٢٥٢٤

٦ – المصدر نفسه: ص١٣١٢

خطاب الفعل/ فعل المحو

إن الرواية تعمل على المرموز، بدءً بالشخصيات، إلى الخطاب، إذ يلاحظ القارئ أن أبطال الرواية في البداية لا تتم تسميتهم بأسماء إنسية، وإنما يستعير الروائي من الطبيعة الحية شخصيته الرئيسية (الفراشات)، ويستعير من الذاكرة الشعبية شخصيته الثانية (الغيلان).

هذه الشخصية/الغيلان تقوم بفعل جماعي وهي تعرف برمزيتها الدالة على الخوف، والتحول من صفة إلى أخرى مرعبة، في حين تعرف الفراشات في جميع الثقافات الإنسانية برمزيتها الدالة على البراءة، إن ما يميز الرواية أنها لا تنتج خطاباً صريحاً، وإنما تلعب على المضمر من القول المنتج لأفعال تستبطن رسالة تتضمن خطاباً ملموساً يجسد بما هو محقق من الأفعال، هذا الخطاب يضمر فعل المحو، محو الوجود (وبدرت مني التفا ته إلى الأرض... ما هذا المزروع على تضاريس وجهها يا إله إني أخطو فوق جثث الأموات.. عشرات هنا وهناك.. مقطوعو الرؤوس.. مقصوصو الأيدي.. مثقوبو الصدور والبطون.. أطفال فوق نساء.. ونساء فوق عجائز جثث تهالك بعضها فوق بعض)[7] قلت إن قارئ الرواية يجدها تستغل في بنائها للمعنى على الرمز والاستعارة، فالأرض قد زرعت، ونما المحصول، وقطف، ووضع على وجه الأرض أي إن الزرع خرج من الأرض، ولم يبق مكفوراً، وفي ذلك إشارة إلى إن الفعل افتضح، وبرز، وبان، والزرع رمز الحياة، ولكن أليس في هذا الوصف تناقض؟ لأن المزروع/الجثث غير قابلة للنمو، فالجثة رمز السكون، وانعدام الحركة، ولا يمكن أن تخرج منها الحياة، ولكن الدلالات العميقة تظهر الاستعارات التي تشتغل عليها الرواية، ذلك أن الجثث المقتولة وان بدت ميتة، فإنها في جوهرها تبقى مزروعة، حية في وجدان أهلها، وإن الزرع فعلاً قد ترعرع ونما، وغل، ولكن غلة من نوع خاص، لقد تم زرع الحزن، وجني الأحقاد، وثمار الثأر.

شاعرية المتن:

إن شاعرية كل نص تتحقق بما تتوفر عليه من طاقات إبداعية، وبما تحدثه من انفعالات، وبما تسهم فيه من شحذ للطاقات التخيلية للمتلقي، ولهذا تختلف هذه الطاقة الكامنة في الذات (ذات القارئ/ذات النص) من قارئ إلى آخر ومن نص إلى آخر، و (القصة تنتج معانيها بطرق لا تحصى، ولكنها تنتجها على الدوام بلغة حركة ما من الشخصيات والحوادث الخاصة في القصة نحو الأفكار العامة أو الأوضاع البشرية التي تقترحها)[8]. إن قارئ رواية الفراشات والغيلان يجدها تنتج معانيها فعلا بطرق متعددة، كتوظيف الرمز، إلى اصطناع أسلوب الاستعارة، والتمثيل، والتصوير بالكلمات.

---

٧ – المصدر نفسه.ص٢٠:

٨ – روبرت شولز– عناصر القصة– ترجمة محمود منقذ الهاشمي–دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ط١ ١٩٨٨.ص٤٢

أسلوب الاستعارة:

(يغتال الهواء من حولي.. أحس بالاختناق.. تزداد دقات قلبي.. يكاد يطير مني.. يكاد ينفجر..)٩. هذه الاستعارة الجميلة تفضح برنامج الغيلان، وتحدد مضمونه، فامتصاص الهواء يؤدي إلى ضيق التنفس، الذي يفضي إلى الاختناق، فيأتي صوت المستنجد متقطعاً، مضطرباً مشرفاً على الهلاك (ما..مـ.. ا.. مـ..م)[١٠]. وامتصاص الهواء في النهاية معناه الموت للشخصية المعارضة لبرنامج الغيلان)برنامج المحو (والحكم عليها بالإعدام، ومعناه أيضا استحالة العيش بالمكان/ الوطن، وضرورة الرحيل عنه، وهي أيضا رسالة موجهة للفراشات لتمارس وظيفتها المجبولة، وهي التنقل، ولكن هذه المرة لا يتم ذلك بين الزهور، وإنما بين الجثث، والدم، والقتلى.. ولم أعد أرى شيئا لقد غطاني الدم..غطى وجهي... رأسي... جسدي... وتسرب حتى بين شفتي... وداخل ثيابي كان الدم ينزف من فم والدتي ومن انفها ومن جراحاتها بقوة كأنه نهر يتدفق ماء معدنياً)[١١].

ويصبح فضاء الرواية يفوح برائحة الموت الذي يطلق أفراسه تحرث الهلع وتثمر الحزن (ومازال الهلع يعدو فرساً جموحاً فوق وجوه الجميع)[١٢].

إن الهلع تجسم، واتخذ صورة حيوان جامح، والجامح هو الذي لا يمكن القبض عليه، وترويضه، أي تحويله من حالة الفزع إلى حالة الهدوء، ومن الحزن إلى الفرح، والحزن يظل حسب هذه الصورة فرساً مفزوعاً يجري، يرسم خرائطه القاتمة على الوجوه، إذ يصبح من العسير على الإنسان إيقافه والسيطرة عليه وتحويل مساره، وهكذا يظل الحزن يعدو دون توقف، والفراشات تجري خلفه تحاول الإمساك به، وترويضه .

الوظيفة / التعيين

إن قارئ الرواية يجدها تنتج صراعاً يتعطل فيه فعل الكلام، والحوار، ويفسح المجال للفعل المادي، فالغيلان عبر كامل الرواية لا تنتج خطاباً صريحاً، وإنما تقوم بأفعال تستبطن خطابا يمكن قراءته من خلال الأفعال، كخطاب للمحو (قتلوهم جميعاً. هكذا نطقها عثمان مبتورة.. مختصرة.. مضغوطة..)[١٣].

وهكذا يتعطل فعل القول ليفسح المجال لفعل الفعل، المنتج للقتل، ومحو الوجود، و للأصوات مبهمة لا يمكن قراءتها وفهمها، إذ تأتي مشفرة ...(بها... بها...)، هذه الأصوات لا يمكن تأويلها إلا بما قبلها، وبالسياق التي وردت فيه (..لكن الذي ذبح في ما تبقى من شجاعتي،

٩ – عز الدين جلاوجي المصدر السابق: ص٧

١٠ – المصدر نفسه: ص ٨

١١ – المصدر نفسه: ص ١٥

١٢ – المصدر نفسه: ص ١١

١٣ – المصدر نفسه: ص ٢٨

وتماسكي، حكايته عن أخته الصغيرة ذات العام الواحد حين عمد أحدهم فحملها من سريرها وضرب رأسها بخنجره، فأطاره ثم حملها من رجلها كما يحمل الصياد الأرنب بالضبط. بها..بها..ماذا..س..يفعلون؟)[14]. هي إذن ليست أصواتا فارغة (بها..بها)..، وإنما هي خطاب مشفر يمكن فهمه من خلال الفعل الذي قبله على أنه إعلان عن إنجاز الغيلان (كذات جماعية) اللعبة بنجاح (وفهمت ماذا يفعلون بها.. وماذا سيفعلون بها؟سيأكلونها طبعا.. هؤلاء الوحوش يأكلون لحم البشر إذن؟ هؤلاء الغيلان الذين كانت جدتي تحدثني عنهم دائما)[15]. هذا الفعل/اللعبة تتلقاه الفراشات، وتحلله، وتفهم المضمر منه من خلال تعيين الوظيفة (يقتاتون على لحم البشر) والتي يتم من خلالها تعيين الذوات/الغيلان ..(إذن هؤلاء الغيلان الذين كانت جدتي تحدثني عنهم)[16]. فالقتل يتحول إلى لعبة (ومد أحدهم يده إلى رجل جدتي العجوز وكانت قد فطنت فراحت تئن أنات متقطعة فحملها كما يحمل النسر فريسته دار بها عدة مرات ثم أطلق سراحها ليرتطم رأسها بالجدار ويتهشم وتتطاير منه بعض الأجزاء ويتراذذ منها مخها ودمها هنا وهناك.. ارتفع تصفيقهم مهللين لفعلة صديقهم..)[17].

أسلوب التمثيل

وإذا كان الناص يصطنع الأسلوب الاستعاري في أماكن عديدة من الرواية، فإنه هنا يتخذ أسلوبا آخر هو أسلوب التمثيل، ويحاول مسرحة الواقع، فيشرك القارئ في بناء، وتخيل المشهد الدرامي، فالمشهد يبدأ بالقبض على الفريسة التي تتخذ كلعبة يُراد التسلي بها (دار بها مرات عديدة) ثم ينتهي المشهد بتشظي اللعبة، وتحطيمها، (يرتطم رأسها بالجدار ويتهشم وتتطاير منه بعض الأجزاء، ويتراذذ منها مخها، ودمها هنا وهناك.)[18] وهكذا تتحقق المتعة في برنامج الغيلان، إذ يتحول فعل القتل إلى رقص، ولعب يستدعي الضحك، ويشرع في إسدال الستار على المشهد (ارتفع تصفيقهم..) والتصفيق إشارة دالة على الإعجاب، والمشاركة، وعلى نهاية المشهد، وتصنيف الفعل كفعل إيجابي، قد حقق الفرجة، وبذلك يستحق التنويه (.. مهللين لفعل صديقهم..) فالقتل في برنامج الغيلان يصبح فعلاً إيجابياً يترتب عليه تحقيق الوجود، وخلق توازن في الذات، ويغدو من هذا المنظور فعلا مرادفاً للعب.

---

١٤ - المصدر نفسه: ص ٢٤
١٥ - المصدر نفسه: ص٢٤:
١٦ - المصدر نفسه:ن. ص٢٤.
١٧ - المصدر نفسه: ص ١٤
١٨ - المصدر نفسه: ص ١٤

المصادر والمراجع

١- عز الدين جلاوجي- رواية الفراشات والغيلان-دار هومة- ط١. ٢٠٠٠.

٢- يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني-الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الأعجاز-ج٢ -دار الكتب العلمية -بيروت.

٣- سمير المرزوقي وجميل شاكر - مدخل إلى نظرية القصة - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر والدار التونسية للكتاب

٤- روبرت شولز -عناصر القصة ترجمة محمود منقذ الهاشمي - دار طلاس، ط١. ١٩٨٨.

٥- عبده الراجحي - التطبيق النحوي - مكتبة المعارف للنشر والتوزيع-الرياض-ط.الأولى ١٩٩٩

٦- إبراهيم صحراوي- تحليل الخطاب الأدبي-دار الآفاق-الجزائر.١، ١٩٩٩.

٧- سعيد يقطين- القراءة والتجربة- دار الثقافة -الدار البيضاء- ط.

ملامح الظاهرة المونودرامية وخلفياتها الفكرية في مسرحنا العربي ونموذجٌ تطبيقي *

يوسف الحمدان



يبدو لي أنه يتعذر على الطارق أبواب الظاهرة المونودرامية وخلفياتها الفكرية في مسرحنا العربي قراءة ملامحها بشكل استباري وعميق ودقيق وذلك للأسباب التالية :

ندرة المرجعيات أو المصادر النظرية التي تعني بهذه الظاهرة من مكتباتنا ومن مركز البحوث والدراسات العربية حد الغياب .

- محدودية المؤسسات المسرحية (فرق / مراكز / اتجاهات) التي تعني بشكل خاص بفن المونودراما في أغلب أقطارنا العربية .

* ألقيت الورقة في الندوة الفكرية المتمحورة حول فن المونودراما في مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما

- اضطراب المنحنى التراكمي لظاهرة المونودراما في مسرحنا العربي الأمر الذي يتعذر معه إقرار وجود حقيقي و فعال لهذه الظاهرة .

- ندرة بل غياب الورش المسرحية التي تعني بفن المونودراما في مسرحنا العربي .

- ندرة الوقوف النقدي التطبيقي على أهم التجارب المونودرامية في مسرحنا العربي الأمر الذي يتعذر معه تبين الرؤى الفلسفية أو الفكرية التي تنطلق منها هذه التجارب أو تتعضد بها .

- قلة المحافل (مهرجانات / ملتقيات / أيام) التي تحتفي بفن المونودراما وتطلع جمهور المسرح على أهم التجارب المونودرامية وأهم آفاقها الفنية والفكرية ، وإن كان هناك ثمة أمر يستحق التقدير فهو احتفاء جمعية دبا للثقافة والفنون والمسرح بهذا الفن ، ولعله يكون أول محفل مسرحي عربي دولي يعني بفن المونودراما يتسنى لي حضوره .

أجدني في غمرة هذه الندرة والغيابات كمن يستجدي البحث عن لون فني أزال تراثنا المسرحي العربي آخر ما تبقى له من اثر.. وإن كان هناك ثمة أمر (غريب) فيختزل في تجارب مونودرامية متباعدة غير حاضرة الفعل والروح والمدى ، وربما غير مؤثرة وممتدة ، تجارب كتجارب د. سعدي يونس وطارق هاشم في العراق ورفيق علي احمد في لبنان وزيناتي قدسية وندى حمصي في سوريا وقاسم بياتلي في ايطاليا وعبدالحق الزروالي في المغرب وسامية غزمور في فلسطين وحاتم السيد في الأردن وعلى صعيد الكتابة أمين بكير وممدوح عدوان وكاتب السطور وغيرهم .

ولعلني أتبين أولى الإشكالات في ملامح ظاهرة المونودراما ذاتها، حيث استفحل الخلط بين الراوي أو الشاهد على التجربة أو السارد في المسرح الجماعي وبين المونودرما كفن مسرحي يقتضي جهداً فنياً أدائياً تقنياً خاصاً به ، فنلحظ أن أغلب المؤدين لفن المونودرما يتوشحون بروح الراوي وإن تجسدوا في بنات أحداثه، إذ الراوي يظل هو المسيطر والأحداث لا تأتي إلا من قبيل العرض العارض أو في هيئة جملة اعتراضية أو هوامش استشهادية، وكان من المفترض أن تكون هي روح الفعل في الأداء ويكون الراوي متواريا في المشهد التجسيدي لهذه الروح، ولأن الراوي هو المسيطر على فضاء العرض والتلقي يكاد حضور الحدث أن يكون غائباً أو مغيباً أو متماهياً في شخص المؤدي لا في شخصيات العرض التي يتجسدها، وهنا يصبح المؤدي أشبه بجهاز التسجيل كما يكون أداؤه برانياً لا يصدر عن ذاكرة انفعالية ولا عن مخيلة قادرة على تحريك خلايا الأحداث الكامنة في النص المؤدي ، وهنا نلحظ غياب قراءة المسافات بين المؤدي والمادة المؤداة ، كما نلحظ الكم الاستعاني الاستعاري الهائل الذي يلتاذ إليه المؤدي من اجل تدشين شخصيته ، وكما لو أن الجسد عاجز عن الاضطلاع بمهمات هذا الكم ، أو كما لو أن فن المونودراما لا يتحقق فعلاً وروحاً إلا بالالتياذ لهذا الكم الاستعاني الاستعاري ، طبعا لا بأس في أن يلجأ المؤدي إلى هذا

الكم إذا كان قادراً على خلق حياة فاعلة وخلاقة في جنباتها وروحها واستطاع أن يجعل منها شخصيات أخرى يُجري معها حواراً وصراعاً ويهيئ منها فضاء عاجاً بالحيوية ومتسعاً لبيئة خلقية تفاعلية بينه وبين مادة فضائه وبين فضاء التلقي ، ولكن ما نطمح إليه - وهو ليس حكم قيمة - يكاد يكون غير متحقق ، فالمساحة الجمالية التي ينبغي ان يستغل المؤدي فيها جسده كاملاً يلتهمها حكي الراوي وتتجاهلها فترات التحول من شخصية إلى أخرى ، ومن زمن إلى آخر ، وهنا نلحظ التمزق النسيجي في فضاء الأداء المونودرامي ، والفراغ الذي يرهق روح فضاء العرض ، وكم لو أن المؤدي يرسل اصواتاً متناثرة متباعدة في أفضية مختلفة ومتعددة لا تنسجم في فضائها المقترح ولا تحفر عميقاً في منطقتها ولا تؤسس وتهيئ لحضورها في الفضاء المُعد لها ، وان حدث وأخلصت إلى صوت الراوي فهي قد تمأزقت في الأداء التقليدي السائد وهنا يكون الأداء وفضاء التلقي رهينين لحالة أفقية ليس بإمكانها أن تتجاوز منطقة التناثر والتباعد الصوتيين للمؤدي ، وهنا نتبين الإشكال جلياً في أس تعاطي فن المونودراما في مسرحنا العربي ، حيث التوجه إلى الراوي بوصفه مدخلاً أدائياً أساسياً في فن المونودراما لا بوصفه مفردة مسرحية لها إمكانيات فنية متباينة كما للمفردات المسرحية الأخرى في النص والعرض .

فإذا كان التاريخ يشفع لتيسبيس الممثل الأول اضطلاعه بدور الراوي وذلك لعدم وجود ممثل مصاحب له آنذاك ولأسباب يغفرها التاريخ فما الذي يشفع لممثل مونودراما هذا العصر ؟ أحاول أن أبحث عن شفاعة له ، ولكني قطعاً غير مقتنع بها ، أرى أن بعض الممثلين ضجروا من أساليب مخرجيهم ومن سطوتهم عليهم فوجدوا ضالتهم في فن المونودراما ؟ وبعضهم لم ينل فرصة كافية للتعبير عن طاقته الفنية فلجأ إلى فن المونودراما ، وبعضهم توفر على تجربة وخبرة كافيتين في الأداء المسرحي فرأى انه قادر على تحقيق ذاته عبر هذا الفن ، ولكن هل يشفع لهؤلاء وقوفهم عند هذه الأسباب وان حاولت البحث لهم عن شفاعة ؟ هل يمكن لمن قضى ردحاً طويلا من الزمن مؤدياً في حيز فرقة مسرحية أن يكون بين ليلة وضحاها ممثلاً مونودرامياً ؟ وهل تأسس في مسرحنا العربي مخرجون في فن المونودراما أم أن أغلب من خرجوا على فرقتهم المسرحية أو حاولوا من خلالها تجريب واختبار فن المونودراما هم من أخرج أعمالهم المونودرامية ؟ ولعلني لاحظت تجارب في هذا الفن لم تنخلع من ثوب أدائها السابق مع فرقتها ولم تتمكن من تجاوز أداء ممثلها الأول وأعني به المخرج ، بل أن أدائها حين كانت تعمل مع فرقتها أكثر تميزاً وتألقاً وحضوراً ، وقد بهُت أداؤها حين خَرجت من حيز هذه الفرقة ، هل السبب يكمن في غياب الحوار الخلاق الذي تتوفر عليه الفرقة ؟ هل السبب يكمن في التعاطي الواحد للتجربة، نصاً و إخراجاً و تمثيلاً و سينوغرافياً ؟ هل السبب يكمن في الانغماس الفاقع في الثرثرة الأدائية، لفظاً وإيماءات وجسداً ؟ أم أنها المكابرة المجانية في محاولة البعض استنطاق لغة الحياة في زمن معين خاصة ما إذا

استبطن النص شخصيات مركبة وإشكالية تعوزها طاقة أدائية غير عادية ومتمرسة في مجال فن المونودراما ومتأملة أبعادها وتضاعيفها ؟ هل السبب يكمن في سطوة الواقعي على المتخيل الذي يفسح مجالاً جمالياً للمؤدي وللعرض وللمتلقي ؟ إذ أن تولي مهمة أداء عرض بأكمله وعلى كاهل ممثل واحد ليست كالمهمة التي تقتضي أداء دور واحد في العرض ، فالمهمة الأولى تتطلب جهداً مضاعفاً ويصبح فيه المؤدي موزعاً بين المؤدي والمخرج والمؤلف والسينوغرافي أحياناً، خاصة وأن وضع المونودراما في مسرحنا العربي ، الفني والموضوعي ، ليس كما هو في أوربا التي تضاءل فيها دور المونودراما حيث العمل موزع بين المؤلف والمخرج والممثل والسينوغرافي، وكلٌ يدرك المهمة المناطة إليه وبالتالي يكون المؤدي مفرغاً لدوره فحسب ولا شئ يشغله غير دوره، والحال هذه تتبلور وتتأسس الرؤية الفلسفية والفكرية الفنية للعمل، للفرقة، وتصبح ذات تأثير مهم في حيزها وفي الحيز المجتمعي أيضاً، أما وحالنا هذه فكيف نخال الرؤية التي تتأسس على ضوئها تجاربنا المونودرامية ؟ وان نجت إحداها فهي بالتأكيد قد خضعت لمختبر فكري وفني غير عاديين والله اعلم بالتجربة التي سوف تليها، وهنا حين نود أن نتحدث عن المرجعيات الفكرية لهذه التجارب نلحظ أن اغلبها انبثق من فرق مسرحية ذات نهج فكري تقدمي رصين ومؤسس ومؤثر واشتغل مع مخرجين مسرحيين مبدعين كجواد الاسدي وروجيه عساف وغيرهما ، ولكن حين يجري الحديث عن هذه التجارب بعد اشتغالها في فن المونودراما يصعب الحديث عن تحقق وهج فكري يتجلى من خلالها ، ولعلي أسلفت بعض الأسباب، بل أن أغلبها تحول إلى فن رسائلي مناسباتي مباشر لا نشهده إلا في المهرجانات وبعدها يخبو ، لا يراكم ولا يطور ولا يتأمل التجربة أو يعيد النظر في معطياتها او في مفرداتها ، وتكاد تكون هذه الخطابية الرسائلية المباشرة ملمحاً من ملامح الظاهرة المونودرامية في مسرحنا العربي - إذا جاز الإقرار بها كظاهرة - ولذا نلحظ أن فن المونودراما في مسرحنا العربي لم يشكل له جمهوراً حقيقياً يتابعه ويحاوره ، لأنه - كما أسلفت - لم ينمي تجاربه ولم يتحول إلى تظاهرة مسرحية لها ملامحها الفنية الخاصة بها ولها مرجعياتها الفكرية العميقة والذاهبة بها نحو آفاق أكثر قدرة على التخلق والتأثير والامتداد ، كما نلحظ أنه إذا أخلص إلى هذه الرسائلية تجاهل التقنيات الأدائية التي تعبُر برؤيته الفكرية إلى فضاء الأداء المسرحي المتميز والمبدع ، فنشهد مثلاً المساحة الارتجالية التي يتعاطاها مؤدي المونودراما في أدائه أو في فضاء عرضه - وهي ملمح مونودرامي في مسرحنا العربي - ما تكون عامية عفوية التجسد ، لا صادرة عن اتجاه أو مختبر مسرحي يعني بفن الارتجال ، وغالباً ما يكون هذا الملمح مربكاً للتجربة بوجه عام ، تارة يميل نحو (الفارس) أو (الفودفيل) وتارة يقترب من (الأوفيه) التجاري المستهلك والهابط ، وتارة يربك الأداء الحركي للممثل وعلائقه بحيوات عرضه ، وتارة يتماهى مع اللغة اليومية للحياة بمختلف مفرداتها اللفظية والإيمائية ، وهنا يكون

الارتجال معيقاً للجسد الأدائي في المسرح، فبدلاً من أن ينميه ويجليه ويضيئه، يخمده ويقصيه، بل ويصبح اللغة الموازية للحكي المسرف في سرده للأحداث ، وغالباً ما يُستوعب الارتجال على أنه جنس من أجناس الضحك والتهريج لا على أنه فن يستجلي ويستقصي إمكانيات الخلق والإبداع في جسد الممثل، وهنا نلحظ أن مؤديي المونودراما يقتربون كثيراً في أدائهم من منطقة مهرج السيرك ، لا مهرج المسرح ، وهي إشكالية في الرؤية الفنية لدى المتصدين لفن المونودراما في المسرح العربي .

ومن الإشكاليات الملامحية لفن المونودراما في مسرحنا العربي ، الفوتوغرافيا الفاقعة في بعض العروض والشروحية المستفيضة لها ، فإذا دلف بعضهم إلى حديث عن مدينة أو قرية أو واقعة أطنب في كل تفاصيلها وراح يشرح ويفسر ويزيد دون أن يتيح ولو بعض مجال لامكاناته التخيلية أو لإمكاناته الصورية أو البصرية أو الإيمائية ، وفي الوقت الذي تطور فيه فن الفوتوغرافيا لا يزال البعض مصراً على تجسيده في إطاره التقليدي التسجيلي السائد ، ونلحظ أن هذه الحالة الفوتوغرافية تباعد بين المؤدي ومادته الأدائية ، ونكون أمام عارضٍ للمادة لا أمام مؤدٍ لها ، أمام مادة تكتسب حيويتها في صورتها الجامدة لا من أداء مصورها وروحه وطاقته ، فإذا كان الفن عاكساً للحياة فما أهميته إذاً ؟ ما أهمية ذات المؤدي إذا كانت مغيبة عن فنه ؟ فإذا كان يشفع للمؤدي هذا أنه خرج على مخرجه لأنه وأد ذاته وراح يبحث عن ذاته من خلال ذاته وحده فحسب ، فما أهمية هذه الذات إذا كانت روحها جامدةً في الصورة الفوتوغرافية التي صورتها ؟ .

لا أخال ممثلاً حلم ذات يوم أنه يؤدي المونولوج الكوني الرائع لهاملت شكسبير (أكون أو لا أكون ذلك هو السؤال) أو خطاب انطونيو المدهش والمؤثر في مسرحية يوليوس قيصر لشكسبير أيضاً أن يرتكن لهكذا موات وهو الذي أُخذ بهكذا حلم وقرر مصيره الفني من خلاله ، لا أخال من تسنى له تجسيد ذلك الحلم أن يؤول إلى ما آل إليه من موات .

وإذا كانت الفوتوغرافيا ملمحاً من ملامح فن المنودراما لمسرحنا العربي - كما أسلفنا - فإنه أيضاً فناً استعادياً ، وهو ملمح آخر يطغى على أغلب عروض فن المونودراما في مسرحنا العربي ، يذهب لما حدث لا لما يحدث أو يحاور ما حدث في راهنه أو ماضيه ، أسير ماضٍ ممجوج أو عزلة أو سجن أو وحدة ، وهذا الملمح نلحظه في أغلب عروض المونودراما في مسرحنا العربي ، فن لايدع مجالاً للذاكرة أن تتنفس في راهنها أو تتمكن من قراءة مستقبلها ، وكما لو أن فن المونودراما تشكل بهذا الشكل والخارج على هذا الشكل خائن لفن المونودراما ، ولعل هذه الإشكالية في أساسها فكري وهنا ينبغي بالضرورة و بصرامة مراجعة مرجعياتنا الفكرية وخلق وهج فكري قادر على استيعاب ما يحدث في الحياة وفي الفكر وفي المسرح وهذا لن يتحقق إلا بأمطار الأسئلة الشاخصة على تجربتنا المسرحية المونودرامية، وتظل هناك بعض الأسئلة لازالت عالقة مثل: هل فن المونودراما يعني

بالضرورة فن الممثل الواحد ؟ وماذا يعني الممثل الواحد في المسرح ؟ وماذا يضير لو تعضد الممثل الواحد بممثلين آخرين بتجربته ؟ إلا نستطيع أن نطلق عليه فن الممثل الواحد إذا كان هو صاحب الدور والحضور الأساسين بين من يصاحبه دوره في التجربة ؟ ولماذا يظل فن المونودراما في مسرحنا العربي رهين السرد والكلمة ؟ لماذا لا يذهب إلى البحث عن لغة أخرى معضدة للكلمة أو مستقلة عنها ؟ لماذا لا يكون فن الكوروغرافيا حاضراً في تجاربنا المونودرامية ؟ لماذا لا ينعكس مسرح الصورة بتجلياته الجمالية عليها ؟ ألم نسأل أنفسنا بعد، لماذا يكاد يكون فن المونودراما مهمشاً وغريباً عن وعلى الجمهور ؟ لماذا لا تتأسس مراكز وورش مسرحية عربية تعني بفن المونودراما ؟ لماذا لم يتخلق حتى الآن اتجاهٌ واضحٌ وفاعلٌ في فن المونودراما في مسرحنا العربي ؟
أسئلة تتوخى البحث عن ملمح آخر ومغاير وجديد في فن المونودراما بمسرحنا العربي..
هي ورقة تعضدت باجتهاد ذاتي في قراءة ملامح هذه الظاهرة (مجازاً) وخلفياتها الفكرية ولا تروم غير أمطارها بأسئلة أكثر قسوة وأكثر قدرة على التجاوز ..

نموذج تطبيقي من مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما
تنويعات تونسية على آلة الكونترباص

أنا والكونترباص لمؤلفه باتريك سوزكند.. عرض مسرحي يراوغ أفضية (الثبوتيات) المصطلحية والمفاهيمية لفن المونودراما، ويؤكد انتماءه الحداثي إلى تقنية الاتجاهات المعاصرة في المسرح، فلا يقف عند السرد بوصفه ضرورة كلامية إنشائية متوشحة بشروحية إيضاحية للصوت والجسد، ولا يتعضد بالنص بوصفه مشروعا متنيا متكامل البنية والإطار النسقي ، ولا يستهدف نتائجية الفحوى الطافحة للرؤية المقترحة نصا وأداءً..
إنه يذهب عميقاً في قراءة ممكنات البحث عن وهج إبداعي وتجسيدي مغاير، ويتقصد بحذر دارس وواع خلخلة ورجرجة (جهوزية) المتفق عليه تفسيراً وفضحاً أدائياً ، يروم فسح مجال خلقي تتوالد في حيزه وتتقاطع حيوات العرض بما تحتويه من مؤد وسينوغرافيا وصوت وفضاء للتلقي، وهنا نكون في حضرة مخرج راء يستجلد ويستنفر جل طاقته من أجل تماه إخراجي (أداء وسينوغرافيا) ، ولعل التجربة المسرحية التونسية ثمينة باستحقاق عربي وعالمي بتشكيل هذا الوهج الإبداعي المسرحي المتميز، خاصة إذا ما وقفنا عند رموزها الجلية في فضاء المسرح (فاضل الجعايبي، عز الدين قنون ، توفيق الجبالي، وقبلهم محمد إدريس والمنصف السويسي والمنجي بن ابراهيم) والأفق النقدي الذي هيأ مساحة قرائية مسرحية ثقافية قادرة على التجلي

والتألق في أفضية البحث المسرحي ، وإيجاد صيغ نوعية في مجالات التجسد الرؤيوي الادائي والسينوغرافي، ولنا أسوة في المديوني والعوني وقبلهم المؤلف المسرحي الباحث عز الدين المدني، ونحن و(أنا والكونترباص)، نستقرئ رؤية شابة مبشرة يجسدها إخراجا الفنان منير العرقي ويجسدها أداء الفنان الذي يمنح جسده شفير المغامرة الفاتكة جعفر القاسمي يصحبانه الفنان الشاب محمد علي دمق والفنانة الشابة نبيلة قويدر.

ففي هذه الرؤية يشكل العرقي فضاء تتموسق في جنبات حيزه ممكنات الجسد الأدائي، مستنفرا توقيعات وتنويعات ايقاعية حد التشظي مستثيرا كل مساحات الحيز الصامتة في المكان أو غير المتوقعة فيصبح والحال هذه وكما أن هذه المساحات تبدت في هيئة شخوص حية نالت قسطها المقترح أداء وتجسيدا، فلا يمكن حينها الحديث عن الإضاءة بمعزل عن دورها الحي في العرض، ولا يمكن الحديث عن الكأس أو الكرسي أو البابين الجانبيين أو الخلفيين أو الأزياء بمعزل عن أهمية حضورهم الحي في العرض، ولعل العرض-في رأيي- بدت تجلياته في الحضور الطاغي لآلة الكونترباص التي تقاطعت تواصلا وتهميشاً مع عازفها المحبط العاشق جعفر القاسمي، إذ تارة تبدو ساطية في هيئته، وتارة تبدو كذلك دونه ، والعكس كذلك إذ تارة هو يبدو ساطيا بها وتارة يبدو كذلك دونها وأحيانا نراها مقطوعات موسيقية حية تتجسدها الشخصيتان المصاحبتان للعازف وأحيانا نراها وتريات راقصة تبدو في الأداء الكوروغرافي لهاتين الشخصيتين وأحيانا نقرأ صمتها في الأداء الصامت الحزين الصاخب للشخصيتين المصاحبتين أيضا، وهنا يكون المخرج منير العرقي إزاء قراءة جديدة في مساحة المسرود اللفظي التي تتكيء على الحوار الذاتي للشخصية، أو على الحوار (التخزيني) لأصوات أخرى فيه ، انه يذهب إلى حوار بوليفوني لا تختزنه او تختزله الشخصية الواحدة عبر مسرودها اللفظي بل تتوازعه أفضية الاداءات الحركية والصوتية والدلالية والسينوغرافية والكوروغرافية والضوئية والموسيقية ، ليضعنا في حيز منظومة سؤالية يقترحها علينا عبر العرض، وإذا تبدى المسرود اللفظي بارزاً في أداء القاسمي فإنه يبدو في مكتنزاته التقنية الصوتية خلاف ذلك ، فهو يحاول أن (يستشرق) معاناته ومأساته التي يغص بها عبر لغة لا تبدو متسقة اعتيادية، إنما (تتحشرج) بانفعالات وصرخات وصمت وآهات وتلعثمات و(دوزنات) لا يمكن إلا أن تصدر عن استقراء بصري للداخل، ولعل هذا التجلي يبدو في أقصى حالاته الأدائية جمالياً حين يتماهى مع الإيقاع الجسدي لجعفر القاسمي تمثلاً في مشيته السريعة المرتبكة وارتجافات مفاصله وفرائصه، هي حالة لا يمكن أن تتجسد الا بدربة غير عادية ، وبرؤية سائلة شاخصة للحالة المفترض تجسيدها، مثل هكذا جهد نطمح في أن نرى...

و نلحظ هنا أن المخرج منير العرقي يستضيف ويستحضر مشية طقس شرب الشاي لدى الصينين والتي استثمرها مسرح النوه ومسرح الكابوكي الياباني باثا عبرها رؤيته الفنية التي يقتضيها أداء

العازف محاولاً كسر إيقاعها بين حالة وأخرى، قارئاً من خلالها التحولات الزمنية والنفسية لهذا العازف وهو بلا شك توظيف رؤيوي قارئ لعازف الكونترباص شخصية ونصاً ..

وإذا كانت هناك ثمة ملاحظات فهي لا تتجاوز حدود ضرورة الاقتصاد الأدائي في بعض المواقع التجسيدية التي أصابها بعض التكرار إلى جانب توجيه العازف لمخاطبة حاله المأساوية أكثر من توجيهه نحو مخاطبة المتفرج مباشرة ، وكنت أتمنى على المخرج أن يشتغل على العلائق الحوارية أكثر بين العازف وآلة الكونترباص ،الأمر الذي يجعل أوتارها وحوضها الضخم لا تغادر روحه وجسده، ويعيد النظر في النهاية التي جعلها في عرضه احتمالات للنهاية وليست ذروة تقتضيها نهاية العرض، ولعلني وجدت بلاغة غير ناجزة في النهاية التي جسدها المخرج في فضاء العرض حين سقط العازف محتضناً الكونترباص،لا في النهاية الشروحية التي أحال فيها آلة الكونترباص إلى جنازة يعبر بها الممثلان فضاء المسرح...

هي ملاحظات لا تنقص من قيمة العرض..و تحية من القلب إلى فريق كونترباص التونسي وعطاء أجمل وأبدع يا شباب !

النظرة الاخيرة على الافق

للكاتب: هانس فوش
ترجمة: مجيد الكعبي

في عصر ذلك اليوم وقف ماتياس في باب المطحنة ينظر الى الضباب الرمادي.
وهو يشعر بحرقة وأشياء مدببة في عينيه من حراسة الليلة الماضية.
ومن مؤقي عينيه ظل يسيل دوماً سائلٌ لزجٌ يضايقه فيمسحه بين الفنية والاخرى.

* ولد الكاتب الفنلدي/ السويدي هانس فوش عام١٩٣٣. وقدا شتهر وهوفي العشرين من عمره بعد ان أصدر ديوانه الشعري«إنسجام».
كثيراً مايكون الناس في قصصه تراجيدين وضحايا اشقياء للواقع الذي يعيشون فيه...
وبالاضافة الى كونه شاعراً وقاصاً فهو كاتب مسرحي مشهور، يكتب باللغتين الفنلدية والسويدية.

كانت المطحنة التي يعمل فيها والمنشرة تقعان بين الشارع والجدول. ومن هناكَ تمتدُّ أرضٌ منبسطة امام ماتياس أما الشارع فيخترق الريف متلوياً ويختفي في أيكة. ومن مسافة بعيدة يستطيع أن يرى السيارات المارة من هناك والمتجهة الى المدينة تقترب قليلاً ثم تختفي في المدى البعيد.

منذ اثنتي عشرة سنة وهويقف عند باب المطحنة المفتوح في كل الطقوس وهذا العصر الذي هو فيه لايختلف عن الاعصر التي مرت عليه في عمله هنا.

كانت تلك الطقوس شديدة الحرارة وماطرة وخانقة. وخالية من الاحداث ومتشابهة، لكنها لاتخلومن تعب يشعر به في يديه وكتفيه. والمتطاير من الطحين يلتصق بشعره واجفانه حين يعرق. أما مايدخل أنفه فيخزه ويشم فيه رائحة نشارة. وقد أفعمته لحظاته تلك ثقة بانه ينبغى لهذه الحالة ان تنتهي يوماً ما. فالحياة على صورتها هذه تصيبه بالغثيان.

المشهد الذي يراه الآن لم يتغير خلال الاثنتي عشرة سنة التي قضاها في عمله هنا.

مخازن الحبوب المتداعية للسقوط، وأسيجة البساتين واعمدة الهواتف، ومجموعة البيوت وحظائر الماشية والعربات والايك عند الافق، والقرية التي كانت خضراء ومغبرة وجامدة في العصر الخانق.

كان ذلك الفقر والقبح واليأس غير قابل للتغيير.

لكن بين الايك ومجموعة البيوت والشارع الذي يخرج من القرية مثل نقش نافرتقع حقول غير متناهية، تشبه باباً عريضاً أوطريقاً واسعاً نحو السماء. يوحي الى الانسان بانه امام أحد الخلجان.

أحب ماتياس هذا المنظر الذي منحه المتعة والمواساة. كان ذلك مثل الضوء الذي يبقى حتى ساعة متأخرة في الأمسية. رغم انه مازال يتنفس الطحين داخل رئتيه.

وصار كالعادة اليومية لديه انه كلماركب دراجته ذاهباً الى البيت بعد العمل رأى ضوءاً يعده بحدوث تغيير في غده. لكن المنظر اليوم لايعني عنده ذلك الكثير الذي أحسّ به قبل الآن.

حالته الآن مختلفة عمّا هي عليه حين كان شاباً. فعندما تغبّر وتصير خانقة داخل المطحنة ويغدو العمل كالطحين الذي يلتصق بالفم والحنجرة ويتسرب من خلال الملابس الى الجلد ويبدأ يحكه، كان يحتاج فقط الى الخروج من المطحنة والوقوف قليلاً في الباب كي يسترد أنفاسه. وأحياناً يشعر بانه في معدة حيوان ذي بنية غير سوية وهو يسمع صوت فكوك تمضغ وأسنان تصر وأصوات ازدراد جسمه وقوته.

يتحسس ذراعية المتألمتين من التعب. ينظر الى الطريق المبتل الموحل ويتنسم في الهواء الثقيل سقوط مطر وشيك في أية لحظة. كان في الاربعين من عمره وقد أخذت منه السنوات مأخذها.

فعضلاته متيبسة وبدأيلهث بسرعة.
وقد زاول عمله اليوم بغضب شديد. ومزّق الاكياس باهتياج بالغ.
مّر أكمان قريباً منه وحيّاه برأسه وهو يسير نحو المنشرة لكنه غير وجهته وجاء إليه.
-إنه يوم قائظ شديد الرطوبة وستمطر كثيراً.كيف حال ابنك ؟ قال أكمان.
لم يستطع ماتياس اجابته. بل هزّ له رأسه، وكان خائفاً من أن تتوقف الكلمات في حنجرته. نظر متبرماً الى أكمان الذي بدا كما هو دائماً. بعيونه البنية الدافئة النظرات والطمأنينة التي لايعكرها شيءٌ. وأنيق جداً بملابسه الفاخرة، ورائحة عطر الحلاقة تفوح منه. شَعر بغضب ينتابه فقال لأكمان:
-هل يمكنني ان اتكلم معك قليلاً في مكتبك ؟ قال ذلك سريعاً، وهو لاينظر إليه، كي لايبدو غضبه في عينيه.
-نعم، يمكنك ذلك. لكن يجب أن ألقي نظرة سريعة على المنشرة قبل ذلك. جيد انك طلبت مني ذلك الآن لأن لدي اجتماع في برلمان المدينة وسأكون هناك كل هذا العصر.
دخل أكمان المنشرة فاشرأب ماتياس إليه حذراً وهو يشعر بعينيه متورمتين ومجروحتين.
يجب ان أقول لأكمان اليوم عندما يرجع من المنشرة. والاّ يظهر عليّ عدم الثقة بالنفس. فان ما أريده هو حقي ولايجوز ان أتردد في أن أطالب بزيادة راتبي. ربما ينتظرني ان أطلب منه ذلك. يجب ان أفعل ذلك من أجل ابني ومن أجل إنغا. ومن أجل الادوية التي سأشتريها، ومن أجل أجور الطبيب وربما من أجل أجور المستشفى.
شعر بضيق شديد أحس معه برغبة في التقيؤ. والاسوأمن ذلك هو ان أكمان قد دبّر حياته بصورة جيدة أفضل منه. ولديه أبناء كبار وابن مُتبني و باري قد توظف منذ فترة طويلة. ولسبب ما أبقاه أكمان في عمله رغم انه لايوجد عمل في الآونة الاخيرة.
وفي الواقع فان بقاءه في عمله نعمة إلهية.
لم يكسب أكمان ارباحاً كبيرة. وانما عمل مع ابنائه بجد. فالمطحنة والمنشرة اللتان يمتلكهما كانتا قديمتين ولا تقعان في المركز قبل تبليط الشارع الجديد.
أما ماتياس فقد كان راتبه قليلاً، وبعد بضع سنوات سوف يذهب ابنه الى المدرسة. ولايدري هل رأى أكمان ارتباكه وخجله أولاً.
حين تذكر ماتياس ابنه شعر بخشونة تخزُ عينيه، وشيء قاس يتمطط في رأسه. ورأى أمامه حرارة الحمى على وجه ابنه، وشفتيه المتشققتين وأنينه الخافت. وكيف أخذه بين ذراعيه مرتبكاً وهو يخلط بين الاشياء جيئة وذهاباً. يهزهزه بدون مساعدة، غير واثق من أي شيء وخائف.
خرج أكمان من المنشرة وشعر ماتياس ثانية بقلق وضيق يشبه الخوف.

-ألاتستطعين الأنتظار قليلاً. لانني يجب ان اذهب الى البريد قبل انتهاء الدوام. اللعنة على هذا الطقس الخانق، قال أكمان لاهثاً وهو يلمس ياقة قميصه.

شعر ماتياس براحة. ثم شاط به الغضب وهو يفكر: ربما يرى انني يمكنني الانتظار، وليس لديّ شيء خاص أعمله الآن. وانني أجرؤ على طلب زيادة، واستطيع الوقوف هنا وابقى معلقاً بانتظاره. بينما هو يذهب ويأتي لكي يريني انه مشغول وكثير الاعمال وعليه أن يعمل كثيراً. انه يتعرق ويلهث طول الوقت. لا ان زوجته تقلي له شرائح اللحم حتى تضاعف حنكه وبدأت بشرته تلمع. وليس عنده طفل يصرخ من الألم ويبقى مستيقظاً في الليل.

يعاني أبني ولا أستطيع فعل شيء من أجله سوى ان أحمل جسمه المتقد حرارة بين يدي وأرى سورة الحمى في وجهه وعينيه المتعبتين اللتين تقولان لي أعمل شيئاً كي تشفيني وصار شيئاً غريباً يوشك أن يزول من بين يدي من غير أن أشعربه وصوتاً يبكي حتى بحّ وظلت عيناه تتوسلان من الحمى التي تسعر فيه ولا أدري مدى تحمل جسمه وطول صمته ونفسه الضعيف لكنني عندما أرى دموعه أتيقن انه مازال حياً.

شعر بحرقة في عينيه. صرّ على اسنانه حتى تدفق الدم الى وجهه. أشعل سيكارة وهو ينظر الى ساعته التي تجاوزت الثانية.

وفكّر في ان يتلفن لبيته.حكّ كتفه الأيسر وقال مخاطباً نفسه سيكون الطقس أسوأ قبل سقوط المطر...

في بعض الاحيان يكون لدى ماتياس وقت للتأمل. لكنه حين يعمل ينسى معاناته. وهو يعرف جيداً إن إلانسان ينسى كل شيء إذا كان لديه عمل كثير.

إنه يتذكر الآن كيف بدأت علاقته بأكمان إذا اشتركا ذات مرة في دورة دراسية. وكان أكمان أكبر منه سناً أما هو فكان صغيراً وخائفاً. وقد بدا له ان أكمان صديق جيد. ولانهما من قرية واحدة أشعرهما ذلك بالطمأ نينة الى بعضهما البعض وانسجاما تماماً. وصار أكمان كألاب أوالاخ الاكبر لماتياس.

بعد الحرب ضيّع ماتياس سنوات في التبطل. اشتغل في مصانع مختلفة، حتى انه استأجر قا رباً لمدة عام. عاش لا مبالياً وأدمن الخمر الى ان وجد صعوبة في ان يعود الى ما كان عليه سابقاً. وانهمك في تلويث نفسه تماماً.

ظل ماتياس يفكر دائماً بارتباك شديد في هذه السنوات. وفي النهاية أدرك انه لايمكن ان تكون غير ذلك. إذ أُجبر على الاشتراك في الحرب وهوفتى صغير قليل الخبرة. وكان خائفاً من أن يموت وواثقاً من عدم نجاته. ففي الأيام الأولى من اشتراكه في الحرب شعر بجلده يُنتزع من جسمه وينبت له شيءٌ آخرٌ مكانه، وهو نوع ضروري من الجلد، يمكنه ان يقاوم الانتزاع يومياً.

وبداله ان يحيا ثانية ويجد عملاً مسألة لايجب ان يفكر فيها لأنه لم يعد يربطه شيء بالحياة فقد اقتلعت كل جذوره منها.

في أمسية صيف شق أكمان طريقه إليه في احدى الحفلات الصاخبة، وبعد ان سك بيده قال له: اسمع ياماتياس، هل تريد ان تبدأ العمل في منشرتي غداً، فانني أبحث عن انسان جيد يعوّل عليه. ذلك ما كان يحتاجه ماتياس بعد كل سنوات التشرد والتيه التي بدأت ترعبه. وكان ينتظر انساناً يثق به ويوقفه على قدميه مرة أخرى. ولذلك وجدت كلمات أكمان طريقها الى نفسه. وعاش لحظة رائقة تماماً وهو ينظر الى عيني أكمان الواثقتين.

تلك نجدة لا توصف. وقدبات السرفيل يعبق ويتساقط على وجهه وهو ثمل وسعيد عندما سقط على العشب وبكى كمن يجد حياة جديدة. ثم قال لنفسه:

سأبدأ العمل غداً، ومازال هناك من يثق بي حتى الآن.

كانت السنوات الاولى التي قضاها في المنشرة جيدة. فالعمل كثير اذا أراد ان يشتغل عملاً اضافياً والمطحنة تعمل ليل نهار.

والعمل هو الشيء الوحيد الذي يهدّيء قلقه. فباستطاعته أن يعمل ساعات اضافة ويكسب كثيراً. إذقال له أكمان ان بامكانه الحصول على ساعات إضافية كما يريد. وقد شعر الناس بانهما يعملان بطريقة جديدة. وكانا شابين.

مضى معظم وقته هكذا وكان يعرف ان هذا لايدوم الى الابد. ويوماً ما سيترك المطحنة ويطالب الافق بما وعده به.

بعدئذ التقى إنغا. وتزوجا واستدانا لشراء مزرعة قديمة اصلحاها بعد شرائها واستقرا فيها. إنغا تعمل في المكتب الرئيسي لشبكة هاتفية براتب قليل. ثم تمّر السنوات وتنجب ولداً. تصير الحياة أثقل وطأة مما كانت عليه. وتأتي أيام يتجنب فيها الانسان خذلان مشاعره.

ظل أكمان ودوداً وثقة دائماً. وذلك مالايشك فيه ماتياس. لكن بمرور الزمن شعر بانه مُجبر على مصاحبة أكمان. فقد أستقرت تلك الحميمية وذلك الودّ في علاقتهما. ومع انه كان مقراً بالجميل الذي قدّمه له أكمان في تشغيله وفي العمل الاضافي الذي يحصل عليه، لكن أكمان الآن صاحب العمل ورئيسه.

صار أكمان مُتحفظاً في علاقته بماتياس شيئاً فشيئاً.

وقد حدث ذلك دون ان يقدر احد منهما أن يقول كيف حدث هذا. وأراد أن يعرف كيف يمكن أن تعود علاقته الودودة بماتياس المتجهم الوجه والصامت، والتي اخذت تنقطع بينهماء أمّا ماتياس فقد افتقد ذلك الود والحميمية بينهما لكنه كان راضياً بذلك البعد بينهما. ومعاناة الحرب التي عاشاها معاً أخذت تنأى عن ذاكرتيهما. إذ كبرا ولم يعد بينهما في الواقع شيء مشترك.

ثاني أكبر ابناء أكمان، الذي يدرس في المدينة، ويعمل في المنشرة خلال العطلة الصيفية، مرّ بالقرب من ماتياس وحياه برفع يده له. كان ذلك الشاب يرتدي ملابس كرة المضرب. وهو لاعب كرة قدم في احدى الفرق الرياضية ووسيم ومتفتح. حسده ماتياس على رشاقته واطمئنانه. فهولم يكن يوماً ما في مثل هذه الحالة التي عليها الشاب طول حياته.

ومايتذكره من شبابه هو المارشات العسكرية والاشياء المروعة والبرد والمطر والملابس الخفيفة التي تفوح منها الروائح الكريهة.

اللعنة على هؤلاء ماضغي العلوك، والمتجولين في الطرقات، وروّاد المقاهي، والذين يمتلكون السيارات، والشاربين الكحول، والمرتدين الملابس الفاخرة. من أين جاء هؤلاء بكل هذه الطمأنينة؟ لقد شعر وهو يفكر في هؤلاء انه صار حسوداً وأحمق وبلا هموم. وهكذا سأل نفسه هل كان ذات مرة شاباً مثل هذا الشاب الذي يراه الآن؟

كانت اجازاته في سنوات الحرب غير منتظمة ولم يتمكن من ان يعمل بها شيئاً لانها قصيرة. وتأجيل تافه لايستطيع الانسان أن يفعل فيه أي شيء. أيام الاجازات تلك هي كالازدراء الذي يزيد المُجاز خوفاً. ويبقى فيها دائم الاستعداد للعودة الى الحرب.

رصاصة؟ أولُغْم، وبعد ذلك يبقى الانسان في مكانه الى الابد والاسوأمن ذلك ان يقتل المرء بحرية ينساب اليه حاملها من بين الشجيرات مسرعاً، صامتاً، بحربته الوامضة. وربما يعيش الانسان هذه الصورة حتى في احلامه فيراها سريعة ووحشية وسوداء.

اللعنة على الشباب انهم إذاما ارسلوا في مهمة خطيرة فسوف يبولون على أنفسهم حالاً.

خجل ماتياس مما فكر فيه، بعد أن رأى نظرة الشاب البريئة المتعجبة، وتساءل مع نفسه ما التعابير التي تمتلىء بها عينا هذا الشاب. فقد كان رائعاً وواثقاً من نفسه لانه شاب. وهذا ما تمناه لنفسه. لكن قلة النوم هي التي أكأبته.

رفع الشاب يده محيياً وأجبر نفسه على ان يبتسم لماتياس ابتسامة عريضة وقال:

-مرحباً.

فجأة تمنّى ماتياس ان يأتي الشاب ويتحدث معه. لكنه ذهب في طريقه الى المنشرة بخطى مرحة. آنئذٍ سمع ماتياس رنين الهاتف في مكتب أكمان. ولأنه لم يأت بعد ذهب لكي يجيب المكالمة الهاتفية. وحين دخل المكتب شم فيه رائحة سيكار.

فهو لم يدخله منذ زمن طويل. إذاً بدأ أكمان يدخن السيكار، وهو عضو في برلمان المدينة... عجزت يداه عن الحركة وهو يرفع سماعة الهاتف. ورأى يده التي تناولت السماعة ترتجف.

-هل يمكن ان أكلم ماتياس؟

-أنا ماتياس.

-أنا الممرضة.

تيبس في مكانه. وأحس خطراً في هذا الصوت المختنق. فأمسك بقوة السماعة التي أخذت تنزلق من يده.

-هل تستطيع أن تأتي الى البيت؟

-ماذا حدث، قال ماتياس وهو يريد ايجاد هواء يتنفسه، فاختفى صوته. وصار كالهمس الذي لايُسمع.

-هل تسمعني ياماتياس ؟ انني لاأسمعك، هل تستطيع المجيء الى البيت حالاً. ان الامر مهم.

خلف النافذة التي كان ينظر منها، يسمع أزيز المنشرة، ويرى النشارة التي تتطاير في دوامات.

-ماذا حدث؟ صرخ ماتياس.

-هل تستطيع ان تأتي الى البيت حالاً. حتى يمكننا ان نتكلم أكثر، قالت الممرضة.

-ماذا هناك؟ هل حدث شيء لابني، أرجوك قولي ماذا هناك.

حدث صمتٌ قصير. ثم سمع الصوت مرة أخرى. وكان كئيباً وتعباً.

-ماتياس حاول ان تكون هادئاً. ابنك... ابنك مات. فقد ساءت حالته فجأة. حدث ذلك سريعاً. كان الطبيب هنا لكن حضوره تأخر على حالته. لقد وقع الامر فجأة.

من خلال النافذة يرى ماتياس ابن أكمان والابن المتبنى واقفين ويضحكان على شيء ما. غير ان ابن أكمان لايهدأ أبداً فهو كثير الحركة بملابس كرة المضرب الزاهية. يتابع ماتياس قطعة خشبية تندفع ببطء نحو المنشار الآلي وتُقطع تحت هديره.

سمع في الهاتف ذلك الصوت القلق يقول له:

-ماتياس هل تستطيع المجيء الآن. هل تسمعني ياماتياس؟ فالصوت غير مسموع في الهاتف. هل تستطيع المجيء حالاً.

تمتم كلمات وأعاد سماعة الهاتف الى مكانها. وظل ينظر الى ابن أكمان والابن المتبنى اللذين بدأا يتصارعان. يسقطان على نشارة الخشب ويتدحرجان عليها.

وهما يضحكان طول الوقت. أحسّ إن أوتاراً تطنّ في رأسه وفوق أذنيه. وحين نظر الى طاولة الكتابة التي أمامه رأى على طرفها غباراً متجمعاً. وببطء رسم بأصبعه على ذلك الغبار علامة استفهام.

دخل ماتياس المطحنة التي كانت متوقفة وخالية من الطحين حينذاك.إلاّ أن جدرانها مازالت مغطاة بما تطاير منه. وبشباك بيوت العناكب البيضاء.

جاء أكمان الى مكتبه.ثم جاءه ماتياس. وبعد ان جلس أخرج علبة السيكار وقدمها الى ماتياس الذي هزّ رأسه رافضاً أخذ السيكار.

-تبدو تعباً ألا ينبغي لك ان تأخذ أبنك إلى المستشفى. أعتقد ان بقاءه في البيت مضيعة للوقت.

كم عمره؟ قال أكمان وهو يولع سيكاراً.
-سبع سنوات، أجاب ماتياس.
ينظر أكمان من خلال النافذة الى ابنه الذي يزيل النشارة العالقة بملابسه. وقد تورّد وجهه من اللعب ثم أخرج منديلاً وسخاً مسح به جبهته. أمّا ماتياس فقد ظل واقفاً.إذلا يوجد كرسي يجلس عليه.
-نعم، هل هناك شيء خاص تريد ان تحدثني عنه، قال أكمان. الذي كانت ياقته قدا تسخت حول رقبته.
تردد باتياس. وشعر بان طحين كل السنوات التي مرت عليه في عمله قد التصقت في فمه فجأة. ثم قال ببطء وصعوبة كبيرة:
-أتساءل إذا كان بامكاني الذهاب الى البيت.فليس هناك عمل كثير عليّ انجازه. أنني أذهب بسبب ابني.
-وهل حالته سيئة؟
-نعم.
-اذهب الى بيتك، واذا كان هناك شيء بحاجة الى عمل فسيقوم به سفانته.
نظر أكمان بصمت الى ماتياس. وسأل نفسه هل ينتظر شيئاً ما؟ فقال له:
-تبدو تعباً. لانك لم تنم كثيراً في الليالي الاخيرة. يمكنك أخذ اجازة غداً اذا اردت.
فالقلب لايتحمل. خاصة في جسم ضئيل، انه عمل سهل جداً لكنه مع ذلك مرهق جداً.
نظر ماتياس الى علامة الاستفهام التي رسمها على غبار الطاولة. انه لايقدر ان ينظر الى وجه أكمان المطبوع على حب الخير، والمشرق باحمرار تحت العرق الخفيف الذي عليه، وحلاقته المتقنة، وخديه الممتلئين، وعينيه البنيتين، وقميصه الابيض، والسيكار الذي بين اصابعه. وفي خارج المكتب ظل ابن أكمان والابن المتبنى يضحكان.
-لك الشكر، فانغا مرهقة أيضاً.
-هل زار الطبيب ابنك في البيت؟
-نعم، انه كان هناك اليوم.
-إنه لامر يجب ان تأخذه بجدية. ربما ينبغي لك نقله الى المستشفى. ويمكنك ان تستلف نقوداً مني إذا كنت بحاجة الى ذلك.
بدأ أكمان يرسم بسبابته أشكالاً على الغبار. وماتياس يتابع حركه اصبعه.
وقد استدعت يد أكمان التي مازالت على الطاولة الى ذاكرته صورة من صور الحرب.
كان ذلك في عصر يوم خريفي دافئ عندما أصابت شظية شاباً صغيراً في رأسه كان في نفس

الموضع الذي يضمه مع أكمان. فقفز ذلك الشاب من مكانه واندفع راكضاً خطأ باتجاه العدو من شدة الالم، وما ان ركض عدة خطوات حتى انهال عليه الرصاص. فأطلق صرخة عظيمة.

وحينما أراد ايقافه أسقطه على وجهه، لكن يد أكمان منعته عن ذلك إذا مسكت برجله ثم جره إليه. وأخذ يضغطه على الارض ويدفع رأسه نحو التراب المرة تلو المرة دون ان يقول له كلمة واحدة.وظل أكمان يفعل ذلك الى ان استلقى هادئاً وكف عن البكاء. انها نفس اليد التي داعبت شعره حين قال له أكمان.انك لاتستطيع ان تعمل له شيئاً، لا أحد يقدر ان يساعده، فاهدأ.

ابتلع ماتياس ريقه. ومانبس بكلمة واحدة. وبعد ان طال الصمت بينهما عدّل أكمان جلسته ونظر الى ساعته. ثم أخذ منديلاً ورقياً ونظف الطاولة، وقال:

-هنا غبار كثير لعين.

رطّب ماتياس شفتيه، وقال لنفسه، ربما تفرح إنغا إذا طلبت من أكمان شيئاً.

-اللعنة على الغبار، قال أكمان.

وحين همّ ماتياس بالخروج قال له:

-سلّم على إنغا، وإذا احتجت الى اجازة لعدة ايام تلفن لي. ثم ضحك بارتبارك وأضاف:

-ظننت انك تنوي اشعاري بانني لم أدفع لك راتباً جيداً. فانت تبدو كئيباً جداً.

-إنه راتب جيد. وكيف يجد الانسان عملاً اذا كان كبير السن مثلي. اجاب ماتياس.

-هذا جيد انك راضٍ ، قال أكمان وهو يدخن السيكار. ثم اضاف: انت بالنسبة لي مثل منشرتي فانتما متلا زمان. لقد عشنا معاً طويلاً، وينبغي لنا ان نشيخ معاً. لم يقل ماتياس شيئاً، ولم ينظر الى أكمان.

-أنت جدير بعمل أفضل من هذا، ياماتياس، لكن الامور كما تراها. وعلينا أن نتحمل هذه الوضعية التي أوجد ناها.

تغيرت ملامح ماتياس، وتبدد غضبه. وهو يشعر بتعب وسحابة رمادية تغشى عينيه.

أخذ ماتياس حقيبته، وجمع حاجاته، الترمس واوراق الشطائر والصحيفة التي لم يكن لديه الوقت لقراءتها. كانت الساعة تشير الى الثالثة. لذلك ذهب أكمان الى دار البلدية.

شعر ماتياس بغثيان من كل الاشياء. واعتقد ان حياته ملقية هنا على الجدران، وعلى غبار الطحين والنشاط، وعلى الاخشاب التي تتراكم بعضها على بعض.

إشتغل أوقاتاً اضافية كثيرة جداً حتى انه لم يستطع احصاءها وقد وهبها الى أكمان وداره البيضاء واولاده وزوجته الجميلة. لقد صار عمله الاضافي قمصاناً بيضاء وسيكاراً وعضوية في برلمان المدينة وطمأ نينة لأكمان. ومع ذلك ظل شاكراً له.

خفّ ألم كتفه. ولشدة تعبه لم يكن بامكانه حتى ان يحقد على أحد. فركب دراجته ووضع حقيبته

على مقودها وظل يسمع خشخشة الترمس في الحقيبة. لكنه نسي ان ينفخ العجلة الخلفية وشعر بانها تسير متثاقلة. وظن انه لا يمكنه تجاوز المكان الذي هوفيه.

كان يحملق الى الطريق الضيق الذي أمامه حيث يتفرع الشارع وينعطف نحو المدينة. وهو يحس ان كل دوسة للدواسة تشبه تمزيق اسلاك.

تقبض يداه مقود الدراجة بقوة وكأنه لايريد أبداً ان يتخلى عن قبضته، وقد شعر بالريح تحجر وجهه مثل جلد مدبوغ على وجنتيه.

مَسٌّ من الحب*

أنور الخطيب**

جلسة أولى

خانني أحد الأصدقاء حين أرشدني إليه ..

دخلت مكتبه بتردد، لم أره مباشرة، وقع بصري على صورة كبيرة معلقة خلفه لرجل يملأ المساحات ضحكاً، ابتسمت، ثم نظرت إليه..

- الابتسامة، أول ما أرغب رؤيته على وجوه أصدقائي ..

- تقصد زوارك أو مراجعيك ..

- لن أخوض معك في نقاش أنا واثق منه..

* مقاطع من رواية.

** روائي فلسطيني مقيم في دولة الإمارات.

تحدث في كل المواضيع الطريفة، ثم في كل المواضيع الكئيبة، وسرد على مسمعي تفاصيل حياته، ضحك وبكى، غضب و استرخى، ثم ضرب لي موعدا لمراجعته. حاولت أن أقول شيئا لكنه منعني، ونصحني أن أتحدث في المقابلة الثانية، ولن يتقاضى على هذه الزيارة شيئا من المال.. لم احتر في أمره، فلدي ما يكفي من التصورات لكيفية عمل الطبيب النفسي، لكنني أعترف، أنه استحوذ على تفكيري لوقت ليس قصيرا. تأكدت أنه بارع في القص وصياغة الأحداث، وأراد أن يقلل من مشكلتي أو يصرفني عنها للتفكير بمشكلاته أو تفاصيل حياته، ظنا منه أن من يرى مصيبة غيره تهون عليه مصيبته، وأيضا ليجعلني أخرج من دائرتي التي أغلقتها كما يعتقد، ولا أرى دونها شيئا، وسيطرت علي كسكون الجنيّ في الجسد.

الموعد الثاني كان بعد أسبوع، وأظنه قد أخطأ في عدد الأيام، فأنا لم أفكر بكلامه سوى في اليوم الأول، وحين عدت ثانية، ولم تكن الابتسامة على وجهي، رسم عقدة في وسط جبينه وفكر مليا قبل أن يسألني: ماذا تعمل ؟

لم أجبه، وبدلا من ذلك، حدثته عن جودة أسلوبه وذكائه، قلت له أن الناس لا يعاملون بطريقة واحدة، اندهش عندما أخبرته بوجود حلول لدي للمشاكل التي يعاني منها.

خرجت من عيادته بعد نصف ساعة تقريبا، لم نصبح أصدقاء، لأنني نصحته أن يكتب كل القصص التي يفتعلها أو يفبركها أو يؤلفها أو ينقلها من مراجع لآخر، وسيصبح قاصا ناجحا، وغادرت المكان، تاركا الرجل الذي يملأ اللوحة ضحكا خلف الرجل المتجهم أو المتأمل، لكنني عدت فجأة لأسأله إن كان قد أصيب بمس من الحب في حياته، فقال أن معلوماته تقول أن الناس يصابون بمس من الجنون. عندئذ، غادرته بسرعة دون أن أضرب له موعدا جديدا، وقررت أن أكونه وقتما أريد ..

حفلة حرق

دفع إليّ بالرواية: مستحيل، عليك أن تعيد الكتابة ..

صعقني: استغرقتني أكثر من سبع سنوات ..

تساءلتُ بإحباط مرير : كل الرواية !؟؟؟

بلغة أقل عصبية: كلا، الرواية تحتضن مشاهد مثيرة للغاية، ومواقف استثنائية، وفلسفة لم أقرأ مثلها من قبل، زدها جنونا إن استطعت، رغم أنك لامست حدود الجنون.

أربكني تناقضه وشجعني على الحوار: أنا لم أكتب فلسفة و ..

قاطعني : أنت مارست الفلسفة أيها المجنون، كيف تتوحد بجسد امرأة فتكون جلدك وتكون جلدها، وتهبها أعصابك وتهبك أعصابها، وتشعر في ذات اللحظة أنك تتعبد في محراب عشقها، بل كيف يغلفكما ماء جسديكما، وتشعر أنك عانقت روحها حد التلاشي .

واقترب هامسا : هل هي امرأة.. أعني مثل كل النساء .. من لحم ودم ، أم أنك تحلّق وبعيدا، وتدرب خيالك ، أم أنك مريض بأحلام اليقظة.. أم أنها جنية وأصبتَ بمس من الحب ..

ارتفع صوته: هل مارست العشق حقا، أم أنك تعشق ملاكا أو نصف إلهة، أم إنها مجرد تهويمات شاعر ؟!

وجن جنونه : أين تلك المرأة التي تغسلك من الوريد إلى الوريد، وتمنحك وطنا تحتمي بحدائقه وسواحله ونخيله وغاباته، ثم تطرز الغربة على وجه..

- ليس تماما يا سيدي ..

وهدأ : أتمنى أن تكون كاذبا، أو محترف تهيؤات، أنت كاذب أليس كذلك، محترف حرائق، مدجن توحش .. قل ولا تقتلني بثلجك .. أرجوك ..

بعد فترة صمت: هل ستنشر الرواية أم لا ؟

عاجلني مرة أخرى: عليك أن تعيد كتابتها، هذه المرأة أو الروح أو الجنية أو الجسد المتجدد أو الوطن أو الأم أو الملاك أو الإلهة ، كما يحلو لك نعتها، يجب أن تحيا ..

قلت بضيق : لست نبيا كي أحيي القلوب وأعيد البصيرة وأذيب الجليد، وأنشر الدفء في ثنايا الصقيع ..

قال مؤكداً: بل أنتَ ميت، ميت في الرواية وفي الحياة، ميت أمامي، أنت مختنق، أنظر إلى جحوظ عينيك، أنت مجرد جسد، تتحرك ببطء إنسان آلي، تمنيت أن أرى ذلك الرجل الساحر الذي كنته، الذي يفيض عشقا وحيوية، ذلك الراقص في ساحة الهيام، المنطلق كوحوش البرية، يطارد الأرانب والغزلان، المغتسل بالمطر، الضاحك كالأطفال، الباكي كالأرامل، الحالم أبدا، تمنيت لو قابلتك وأنت تعيش هوسك الذي قتلك ..

قلّب صفحات الرواية، تأملَ في وجهي طويلا، وأنا أنظر إليه ببرود ميت : لدي فكرة أيها المقتول، اصنعا معجزة، أو اصنع أنت معجزة، كي تكون النهاية في تألق البداية.. اخطفها، اغتصبها، ضع في أحشائها بذور حياتك، تكون لك، ألم تحلمان بطفل أيها الأب التقي، ألم تنادها بأم ذلك الطفل، اذهب وافعل ذلك، حالا أريدك أن تفعل، خذ هذه الرواية عني.. تكاد تقتلني ..

قلت: هل أصابتك لعنة الرواية، أم استدعت ذاكرتك امرأة عبدتها وأعادتك كافرا؟ أعترف أيها الصديق، أعترف، من تتسلل صورها إلى أحلامه يصاب بالحمى، أعرف، هل تشعر بشيء من هذا ..

لاهثا ودون تفكير: أريد هذه المرأة ؟
بصوتٍ عال : غابت ...
بإصرار : أريدها ميتة ..
قلت: أقتلك حالا ..
بأدب ورقة: أنت لم تفهمني، وربما لم تفهمها، كيف تدعي أنك كاتب هذه الرواية، وكاتب عشر روايات قبلها..
بهدوء بالغ : كتَبتني الرواية يا سيدي، كما كتبتني المرأة .. لم أفكر بحرف واحد، كما لم أفكر بقبلة واحدة، بل لم أكن أشعر بالمسافات الطويلة التي كنت أقطعها لأقابلها، أو لألمح طرفا منها عن بعد.. بجهل شديد : هذا هراء، تنظير،فلسفة، تريد أن تقول أن صوت تلك المرأة أملى عليك وكتبت، لغة لا طائل من ورائها سوى هزيمتك، نعم، أنت مهزوم حتى حبرك، حتى أعماق روحك ..
وكمن اكتشف أمراً: أنت عبد لها إذن، وما زلت، عليك أن تحييها كي تتحرر، كي تبقى في وهج الارتفاع، كي لا تسير كما يسير الناس، وتتحدث وتأكل وتشرب وتنام وتتنفس وتذهب إلى السوق وإلى بيت الراحة، والحلاق والجزار و و و و و و و
ضغط زرا على مكتبه، شعرت أن امرأة دخلت المكتب، سبقتها رائحة عطرها.
- هل هي بهذا الجمال؟
دون أن أنظر : كلا ..
مندهشا : كيف عرفت ..
متفلسفا : رأيتها في رجفة شفتيك واهتزاز صوتك ..
ساخراً: وكيف تكون هي ؟
بثقة : عليّ أن أجلس مكانك، وعليها أن تشرق ..
متوقعا شيئا غريبا: وماذا سيحدث ..
بحيرة، محاولا أن أستعيد ما كان يحدث: كان يحدث أمرا مختلفا في كل مرة ..
بنفاذ صبر : قل لي، قل لي، ماذا كان يحدث في كل مرة ..
شعرت أنها تعود إليَّ بعد اعتيادي على موتها: كنت أحتضن وجهها وأبدأ القراءة ..
بعصبية : ماذا كنت تقرأ يا مجنون ؟
كأنني أراها: كنت أقرأ وجه أمي في خوفها علي، وأتهجى وجه روحي وهي تغلفها، وأتابع حروف عينيها وهي تكتبني .. وكنت اعلم أيضا أنها الجوهر، ومنها توالدت النساء، فأشعر أني جوهر الرجال، كنت أشم رائحتها وهي تتحرك في بيتها، وعندما تقترب من مكاني، أتحول إلى رجل

خارق، أشعر أن رجولتي ستتفجر بداخلي، وكنت أرقُّ كطفل في حضن أمه، يغمرني طوفان حنان، فما أن أغلف وجهها براحتي حتى تذوب، وننطلق في سماء الدفء، أنت تقتلني عن عمد يا سيدي .

بهدوء واثق: وهل تريد أن أصدق أنها تحولت إلى مجرد حكاية في كتاب؟ كيف تخلَّصَتْ من الماء والنار بهذه السهولة، كيف نجَتْ من الغرق والحريق، قل لي بربك، ماذا ستفعل ..

مدافعا : لم تنج، كيف أشرح لك .. .

بذكاء: إذن، أنت لم تكتب كل شيء، أنت تخدعني، سأدفع لك مبلغا خياليا من المال إن كتبت كل شيء..

بعد صمت : أريد أن أحرق الرواية أمامك .. أشعر أن ما كتبتُ ضئيلا أمام ما كنا نكتب ..

بإصرار : هل رأيت، أنت تخفي رواية أخرى في داخلك، أنت تخدعني، سأضاعف المبلغ، ستكون رواية العصر أيها الغبي، أرجوك، دع حناياك تعانق السطور، ودع الأحداث تصعق العيون، دع الناس يحيون بعد موت، النساء الرخيصات أصبحن بطلات للروايات، اكتب، لقد أُصِبْتُ بالقرف ..

بعناد وتهديد : ستكتب رغم أنفك ...

متحايلا : هل تعلم بماذا أفكر ؟

لم أجب، كنت أخطط لخطف الرواية من بين يديه ..

استرسل : أن أخطف تلك المرأة، وأحضر الأخرى ..

بقرار قاطع: الموتى لا يُخطفون، لن تحصل على نتيجة ..

باستفزاز : هل أنت ملجم إلى حد الجبن .. هي الأجمل والأكثر جاذبية بين كل نساء المدينة..

كشفت له : هي ليست بالجمال الذي تتخيل، لكنك لن تتصور الجمال في خيالها، في أمواج دفئها، في المدى الذي تشكله نظرتها، في الحياة التي تصنعها طلتها، والحنان الذي تصوغه التفاتتها، وعطر لغتها، ولن تصل إلى حدود إحساسي بحريتي معها. على صدرها، هنالك، ألقي بثقل رأسي، فيبدأ يخف حتى يتحول إلى ريشة طائر يرسم على نهديها مدى لا يحد من الاطمئنان، وتتحول يداي إلى أنامل عازف محترف لموسيقى الجبال والأدغال ..

شعرت أن المرأة تسللت من جديد ..

أخبرته : عادت ..

لم يعلق ..

وصفتها : امرأة تلف جسدها بعباءة حريرية داكنة الزرقة، صدرها مشرئب كتحفز فهد جائع يكاد أن يحرق الحرير، وشعرها منسدل على ظهرها وكتفيها بنعومة النسيم، امرأة عاصفة،

أعلم، تقتلع الرجال من جذورهم..
مستغربا : كيف ولم ترها ..
متفلسفا : لأنها قاتلة، والقتلة لهم رائحة تسبقهم دائما ..
باندهاش : أنت مجنون، هذه تهمة كبيرة ..
مؤكدا : نيتُّها قتلها في داخلي، فكرت في قتلها، فكرت أن ألقي بها في البحر، فكرت أن أحرقها، أن.. وفي لحظة ما، على صخرة عالية أمام شاطئ البحر ، قالت أنها تشعر بالبرد، ففكرت أن أحرق جسدي كي تتدفأ ....
منتصرا: لقد وقعت، غير قادر على النظر إليها.. غير واثق من عشقك، من امرأة تسكنك، مما يسكنك.
ساد صمت، التفت ، اختفت المرأة ..
بحزم وكلام يشبه القرار: عليك إعادة كتابة الرواية، إذا لم تقم بمعجزة، إذا لم يؤد ذلك العشق الإلهي الشهي والحب الملائكي والعشق المجنون إلى عناق أبدي، ستحبط كل القراء..وستهزم كل المحبين، أنت تقول أنها كانت تستقبلك كأرضك، ترفع أعلام الخضرة الموغلة في جاذبيتها، في هذه الحالة، لن يثق أحد بأرضه، أنت تقلل من قيمة الانتماء يا سيدي، انتظر، عليك كتابة الرواية من جديد، إن كنت لا تستطع القيام بانقلاب، إذا كنت متأكدا أن النار قد خبت، وبما أنني أرى ميتا أمامي، فأنا مضطر أيها المغدور أن أقول لك، أنك كنت تعانق وهما، لتكن وهما، هذه فكرة رائعة، لتكن خيالا، صورة، تهيؤات، حلما، لتكن أي شيء غير ملموس، لتكن أنت دجالا أيضا، وهي جنية أصابتك بمس من الحب أو الجنون ، لتكن محضر أرواح، وهي أميرة ميتة منذ قرون، أصابتك لعنتها، حضرت إليك ولبستك وخلعتك فجأة وتركتك بهذا المرض، وستموت، لا بد أن تموت، اللعنة نهايتها الموت، هذا تفسير منطقي، مثير وعقلاني في الوقت ذاته، عليك أن تكتب الرواية من جديد، فكرة أخرى.. دعها امرأة، أعني إنسان مثلي ومثلك، وحتى يستوي الأمر، عليك أن تمرر بعض أحاسيس الشك، أن تنتهي إلى الحيرة، وتختم بالخيانة، عندئذ تقتلها، وتسلم نفسك لأقرب مصحة عقلية ، أعتقد أنه حل يناسب الطرفين ..
قلت : أنت لم تقرأ الرواية يا سيدي، والدليل أنك لم ترتجف من البرد، الآن، أنت تجبرني على الشك في قدرتي لتوصيل نارها، هل طغى ثلج العائلة على دفئها وجمري، وألسنة اللهب في حروفي، ألم تشعر بالبرد في أي مكان في الرواية، أنت تزلزل بنية لغتي ..
تأملني ، وكدت أرى صفحات الرواية تقلب ورقة ورقة، وسطرا سطرا، لكنه خذلني ببروده حين أفصح بهدوء: كلا ..
تقدمت من مكتبه بغضب، كدت أصفعه أو أخنقه، كظمت غيظي، حنيت جذعي قليلا، مددت

يدي إليه : أنت رجل عبقري ..

وخطفت الرواية من أمامه : هذه الأفكار تناسبك وحدك، أنت رجل مقيت وجميل وبارد، هل يمشي في شرايينك دم الملوك؟ لقد بدأت أحبك، لا لأنك تستحق، ولكني تحدثت معك عنها، ولأنك شعرت بي، ولو بنسبة ضئيلة، اعذر حيلتي ، لقد قررت أمرا ربما يعجبك، لأنك غير معجب بالنهاية ..

مبديا بعض المودة: أنت مخطئ .. ماذا قررت ؟

قلت بحسم : أنا ذاهب لحرقها ..

قال : رجاء بسيط، لخص روايتك بكلمتين ..

بعتب : تأكدت أنك مجنون الآن يا صديقي، ولم تقرأ كتابا واحدا في حياتك، أعني رواية واحدة .

دافع عن نفسه : دائما لا تفهمني .. أقصد لخصها في كلمتين..

توقفت بعد أن هممت بالمغادرة: كأنها أنا ..

تابع: وأنت، أنا لا أعرفك من قبل ..

بحت : حارس الكلام ... وموتي ، ذاهب إلى حفلة حرق ..

قليلٌ من الضوْ

هدية حسين *

وطأت قدماي المكان الغريب .. لا أدري كم كان الوقت، لكنه قبيل غروب الشمس .. الطريق الذي قطعناه شمالاً، عبر أراضي متموجة ودروب ملتوية كان كافياً لقراءة رواية بحجم ((مائة عام من العزلة)) إلا أن عزلتي كانت أكثر عمقاً ..

* قاصة وروائية من العراق.

لم أتحدث إلى الرجل الدليل طيلة ما يقارب الساعتين، كنتُ متوجسةً من كل شيء، ربما لأن ملامحه قاسية إلى الحد الذي جعلني أظن أن مجرد القبول بمرافقته يُعدُ فخاً نصبه هو لي، أو نصبته لنفسي، لكن ماذا يهم.. لقد خسرتُ الكثير ولم يبق إلا القليل.

بعد أن قطعت السيارة أكثر من نصف المسافة قام الدليل بإنزال الستائر .. لم أعد أرى شيئاً .. سمعتهُ يقول :

ـ هذه شروط اللعبة .

تساءلت بيني وبين نفسي : هل صارت أحزان الناس لعبةً بيد هؤلاء الرجال الذين يتاجرون وقت الكوارث ؟ .. وقلتُ له :

ـ هل أنت متأكد ؟

أظنني سمعته يضحك :

ـ هذه شغلتي .

ـ هل سبق لك أن..

قاطعني :

ـ كثير .. وأرجو أن لا تسألي عن التفاصيل .

وطأت قدماي المكان الغريب .. نظرتُ حولي ثم إلى أمام .. ثمة بناء واحد من طابقين وسط أرض خلاء، والشمس تسحبُ آخر خيوطها لتنام فقد تعبت من العمل طوال النهار..مضينا إلى البوابة الحديدية التي يحرسها عددٌ من العساكر .. أشار لي الدليل بالتوقف ومشى صوب أحدهم.. وبعد دقيقتين جاء ليقول :

ـ أجلسي في هذه الزاوية ريثما أعود .

زاويةٌ مهملةٌ، في بعض جوانبها علبٌ فارغة وأكياسُ نايلون وأعقاب سجائر وصفائح مخرومة .. جلستُ على إحدى الصفائح وكان رأسي فارغاً من كل شيء .. أظنني أفرغته مرة واحدة لأملأه بما سيأتي ..

ما الذي سيأتي ؟ السكون وحده يعبث بالمكان، تقطعه من حينٍ لآخر خطواتُ العساكر في المسافة القصيرة بين البوابة والممر الذي اختفى فيه الدليل .

فجأة عصفت في رأسي الأسئلة : كيف تأتى لي أن أثق برجل غريب لا أعرف عنه سوى أن له القدرة للوصول إلى ما يصعب الوصول إليه مقابل ثمنٍ معين ؟ وكيف عجزت اللجان المكلفة بالبحث عن المفقودين ليبرز مثل هذا الرجل ويبحث عن إبرة في جبل من القش ؟ .. إبرة ؟ الزوج الذي أحببته صار إبرة وضاع بين أكداس القش ؟ وإذا قُدِّر لي أن أحرق القش هل سأجد تلك الإبرة التي ما تزال تخزني بين ضلوعي وفي صدري برغم طول الغياب ؟

* * *

أعطيت الدليل نصف المبلغ، على أن يتسلم النصف الثاني بعد الوصول إلى نتيجة .. أية نتيجة .. حتى لو كان زوجي في عداد الموتى.. هكذا كان الاتفاق .. لا شيء أقسى من قضاء ما تبقى من عمرك وأنت تتساءل عن إنسان فقدته فيما لو كان ما يزال بين الأحياء أم أن الموت غيّبه بطريقة ما .

في الحالة الثانية سينفجر بركان الحزن مرة واحدة ويغطيك .. ثم يصغر شيئاً فشيئاً ولن يبقى غير الذكريات التي تبهت بمرور الزمن .. أما حالة التأرجح بين الشك واليقين فهي وحدها القادرة على استباحتك والتلاعب بحياتك وغرس شجرة الأحزان في أعماقك لتثمر أحزاناً في المواسم جميعها .

* * *

جفلتُ إذ لم أسمع خطوات تسبق صوت الدليل وهو يقول :

ـ أمامنا بعض الوقت حتى نعرف النتيجة .

دخن سيجارة .. لم يتحدث معي حتى نهايتها عندما نهض وقال :

ـ سأعود بعد قليل .

وخطى صوب رجل طويل نحيف خرج من الممر يحمل أوراقاً .. وقفا متقابلين على مسافة لا يمكنني من خلالها سماع ما يتحدثان به .. تابعت عيناي حركة شفاههما والأوراق التي راح يتصفحها على مهل .. ثم اختفيا في الممر، فيما تلاعبت الهواجس بي .. ترفعني، تعصرني، وتُسقطني في جب الحيرة .

* * *

لاح وجههُ في الوقت الحرج، تماماً مثل آخر مرة رأيته فيها .. وجهٌ أسمرٌ بعينين ضاحكتين .. قال وقتها وهو يشد على يدي :

ـ ساعتان فقط .. جئتُ بمهمة تخص الضابط .. المعارك محتدمة والإجازات ممنوعة.

لم أسأل عن المهمة التي جاء من أجلها واقتطع ساعتين ليراني .. ليست لي عادة البحث والتنقيب عما وراء الأشياء .. للضباط وحدهم حرية المهمات السرية وعلى الجنود تنفيذ الأوامر. وكانت سيارة عسكرية تنتظره عند الباب حين لوّح لي .. ومضى ..مضى ولم يعد حتى بعد انتهاء الحرب ..

ليس ميتاً ولا حياً، ولا من مسؤول في ثكنته يعلم أي شيء عنه .. وجاءني في أحد الأيام رجلٌ من المنظمة الحزبية .. وجهه كامدٌ وعيناه محمرتان، وضع كفه على مسدسه المثبت في الجهة اليمنى وهو يقول :

ـ الكلام عن المفقودين ممنوع .. نحن نعمل الواجب ولكننا لا نسمح بالثرثرة.

وفي المرة الثانية التي جاءني فيها كان يحمل على كتفه بندقية :

ـ سنصرفُ لكِ راتباً مؤقتاً حتى تتضح الأمور .

لم أتسلم أي مبلغ ولم تتضح الأمور حتى هذه اللحظة التي أجلس فيها على صفيحة من التنك وأنظر إلى الممر الذي يخفي وراءه كمّاً هائلاً من الأسرار ..لا أدري إن كانت هذه البناية سجناً أو دائرة حكومية أخرى، لكنها على أية حال تثير الفزع في النفوس .. يبدو ذلك من موقعها المنعزل، ومن حراسها المتحفزين، ومن أشياء يصعب تفسيرها .. إلا أنني أشعر بالخوف، ليس لأنني أمتلك الشجاعة، بل لأن الخوف غادرني مذ وطأت قدماي هذا المكان الذي يقع في أقصى نقطة من حدود البلد.. ربما تملكتني حالةٌ من اليأس فلم أعد أبالي بماء الحياة الذي يكاد ينشق في عروقي .

جاء الدليلُ مسرعاً هذه المرة :

ـ أسمه ليس في القوائم، ولكن هناك مجموعة رجال من غير أسماء .

ـ لا افهم .

ـ اتبعيني .

لم يكن دليلي متوجساً أو حذراً في تعاملاته، بدا كمن قام بهذا العمل مرات عديدة ..سرنا في الممر الطويل .. كلما قطعنا مسافةً أصبح الضوء خافتاً .. الممر يفضي إلى ممرات وإلى سلالم نازلة .. ثم أخرى، والضوء يكاد يتلاشى .. يقودنا رجلٌ ضخم يحمل بطارية يفتحها بين الدهاليز المظلمة ..رائحة عفن ورطوبة وروث بقر أو هكذا خيّل لي .. وقف الرجلُ الضخمُ في آخر الممر وضغط على زر فانفتح بابٌ حديدي .. ثم قال وهو يتراجع بضع خطوات إلى الوراء :

ـ دقيقة واحدة فقط .. الكلام معهم ممنوع .

ضوءٌ شحيحٌ .. ضوءٌ يكاد لا يكشف المكان لكنه يكفي لرؤية أشباح لهياكل رجال .. أشباه رجال يزحفون على البلاط العاري، بشعور ولحى طويلة كأنهم نسخة مكررة لرجل واحد، رجل يحمل ملامح زوجي ... بيني وبينهم شبك عازل، أفتح عينيّ على سعتهما.. كم عددهم ؟ عشرة ؟ عشرون ؟ أكثر ؟ لم أعد أدري، إنهم يتناسلون في المكان، لا صوت لهم غير أنهم ينظرون إليَّ .. ينظرون بصمت، نظرة أسى، نظرة موت، نظرة من لا يصدق أن الحياة ما تزال مستمرة على سطح الأرض .. عادت خطى الرجل الضخم لتعلن انتهاء وقت المعاينة، ولتسحبني يدهُ خارج

المكان الذي عمّه الظلامُ فجأة .

ـ هذا يكفي .

قال الرجلُ وأغلق الباب، اقتادني الدليلُ صعوداً عبر الممرات ذاتها، ركبنا السيارة، تأكد من إسدال الستائر، وكنتُ طيلة الوقت أتساءل : ترى أي واحد منهم كان زوجي ؟

الرواية البحرينية تتكون



عبدالله خليفة

هذا البحث جزءٌ من بحث كبير عن الرواية في الخليج والجزيرة العربية، يستهدف قراءة الملامح العامة لهذه الرواية المتشكلة حديثاً في المنطقة، وقد اقتطعت هذا الجزء المتعلق بالرواية البحرينية من أجل المساهمة في هذا الملف.

إن قراءة هذه الروايات المنفردة من حيث ملامح الموضوعات المطروحة وصولاً للشكل ومن ثم الدلالات، يعطي صورة داخلية لمشكلات الشكل بالدرجة الأولى، حيث لا يزال هذا الشكل يتسم أما بتسجيلية كبيرة وأما بشكلانية مفرطة، وهذان الملمحان يعكسان بداية العملية التجريبية الروائية حيث حتى الآن لم يتم ضبط الشكل بصورة كبيرة في التجربة الروائية بالمنطقة بشكل عام.

لكن الرواية في البحرين سبقت مثيلاتها في منطقة الخليج والجزيرة العربية بتوغلها في ظروف بلدها بصورة مبكرة، وفي تحليلها الفني لواقعها، وهو أمر بدأ بقصة قصيرة استمرت على مدى عدة عقود ثم انعطفت لمجال الرواية، حيث الاتساع الأكبر لعمليات التحليل المعمق للواقع والوعي والإرث.

ليلـــة الحب
لمحمد عبدالملك

تقوم ثيمة رواية (ليلة الحب) لمحمد عبدالملك [١] على تشكل علاقة حب موهومة بين شخصيتين، تمثلان عالمين مختلفين متضادين، وهذه العلاقة تنمو من الكلمات الأولى في النص القصصي.

ويلفت النظر ، من جهة المعمار الروائي، وجود نصوص مقتطعة من مسرحية شكسبير (روميو وجولييت) بعد العنوان كتقديم، ووجود نصوص أخرى قبل بداية كل فصل، كما أن الفصول موزعة على مجموعة من الراوة هم المشاركون في خلق الحبكة، على طريقة نجيب محفوظ كما في روايته (ميرامار).

أول الرواة هو (فهد الربيعي)، أكثر الراوة حظاً في تتابع فصولهم، وهو أحد الشخصيتين المحوريتين في السياق القصصي، ولا تختلف طريقة عرضه عن بقية الراوة، فهو يبدأ فصله بلقطة مشهدية مصوراً صديقه علي الضحاك وهو يقدم له سماعة التليفون قائلاً له إن المتحدث من الطرف الآخر فتاة، ويتضح أنها الشخصية المحورية الأخرى في الرواية وهي (زهرة الوسمي)، وحين يستلم السماعة فسرعان ما يتخلى عن البنية المشهدية التي بدأ بها منطلقاً في تداعيات داخلية حول شخصية زهرة هذه، وكيف أنها جميلة وجذابة وتغري الرجال بابتساماتها وشكلها وطريقة حديثها، فيظن هؤلاء الرجال بأن زهرة تحبهم وتدعوهم لمغازلتها، وينتقل الراوي كذلك في حواره قبل أن يضعنا نصغي لصوت زهرة في السماعة، إلى تحذيرات صديقه عبدالعزيز على طريقة زهرة (البريئة) في التعامل مع الرجال.

بعد هذه التداعيات التي غذت البنية المشهدية الصغيرة التي افتتح بها الراوي سياقه القصصي، نقرأ حواراً بين الشخصيتين المحوريتين:

(ضحكت زهرة. توقفت عن الكلام. أريد أن أسمع رأيها. لكنها كانت تريد المزيد.

ـ أنا لا ذنب لي !

كانت تبرر في سعادة.

ـ قال لي عبدالعزيز أن في عينيك دعوة صريحة للحب ولا يد لك في الأمر !

ـ نعم،لا يد لي في الأمر)!، .[٢]

وإضافة إلى ما يشير إليه هذا الحوار من جوانب تظل على سطح المشاعر والأفكار، فإنه يشير إلى جملة هامة عن الراوي فهد فهو يقول عن نفسه:

---

(١) للكاتب محمد عبدالملك سبع مجموعات قصصية قصيرة ورواية سابقة باسم «الجذوة ».

(٢) ليلة الحب، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط ١، ١٩٩٨، ص ١٠

(كنت أكابر دائماً..وهذا مذهبي في الحياة.. ويبدو أنني أنهزمت ! وما عدتُ سيد نفسي، أنا أبحث عن مكان لي في هذه الحياة الجديدة.. هل تنصحيني بالدخول ؟)!، .(٣)

وينهي الراوي هذا الفصل بالتداعي الداخلي عائداً إلى جو الفقرة السابقة الذكر متذكراً بإيجاز شديد كيف كون علاقة حب سابقة، وكيف هربت منه المرأة خائفة من انتمائه للسياسة، ثم كيف دخل السجن وساعده صديقه علي الضحاك، ثم كيف خرج وهو كما يقول لم (يعد سيد نفسه). ويكتفي الراوي بهذه التلميحات المقتضبة جداً، مثلما يقيم علاقة مقتضبة كذلك بالواقع المحيط من بشر وأشياء، محدداً السرد في هذا المجرى الحدثي الشخصي.

ونلاحظ إن هذا الراوي (فهد) هو أقرب الرواة إلى المؤلف، فثمة تداخل بينهما عبر اقتطاع فهد شيئاً من حياة المؤلف وذكرياته، دون أن تتطابق معها كلياً، ولهذا نرى أن فهداً يتكلم في ستة فصول تالية كذلك، مما يعبر عن كونه الشخصية المحورية الأقرب للمؤلف.

وفي الفصول التالية يتخلى الراوي السارد / المؤلف، عن البنى المشهدية المتصاعدة، منتقلاً إلى روي حر يرتبط بشخصه وبعلاقته بزهرة وكذلك بالمسرحية التي يمثل فيها وهي نفسها مسرحية (روميو وجولييت) لشكسبير، ورغم أن المسرحية، أي مسرحية، تقوم على بنى مشهدية محددة ومتصاعدة، إلا أن الراوي / المؤلف يرتكز هنا على الروي الحر، الذي يجعله ينتقي ما يشاء وبأي طريقة لعرض الحدث، أي أنه لا يقوم بعرض الحدث من خلال تجسده الموضوعي، ويبدو أن مشاعر الراوي قد تداخلت مع بنائية النص، بحيث إنها سيطرت على التشكل، فهو يقول:

(وشعرت بخفة في الروح، وركضت بهجة في بدني، ورقصت روحي.. أني أطير.. أطير.. تجلت زهرة هذه الليلة كالعروسة في الجلوة، وكان شعرها كثيفاً كغابة صاخبة الخ..)، .(٤)

أي أن الراوي هنا لا يقوم بتبرير أو تفسير هذه الخفة في المشاعر، عبر التداعي والحفر في ذكريات الراوي، ويعرض قلة خبرته العاطفية، أو محدوديتها بسبب نمط حياته.

ورغم إننا لا نرى من زهرة سوى بضع كلمات وشكلاً ولقاءات خاطفة، إلا أن الراوي يتجاوز هذه المواد التي يقدمها لنا لينطلق بزهرة إلى آفاق لم تتجسد، يقول:

(لا أعرفك ! لا أعرفك يا زهرة.. كيف تمجدين الحياة وتلعبين على حوافها، وتفكرين في عدة اتجاهات مرة واحدة، وفي آن واحد ؟ أنت مفترق الطرق يا زهرة ! أنت كل الطرق ومنك تبدأ الطرقات كلها وإليك تنتهي !)،(٤).

إن هذه العبارة قد توحي بأن زهرة ماكرة، ولكن كذلك تعطي انطباعاً بأنها شخصية روحية عميقة، وهو أمر لم يظهره أسلوب الراوي، الذي حصر السرد والحوار في تلك العلاقة

---

(٣)المصدر السابق، ص ١٢

(٤) نفسه، ص ٢٣

الشخصية، بأشيائها كتصوير شكل زهرة وثيابها وأمكنة اللقاء، وبحضور عرض المسرحية وكيفية اصطفاف الجمهور، في حين إن مسرحية شكسبير (روميو وجولييت) وهي المسرحية التي حاولت الرواية أن تقوم معها بعلاقة تناص، عبر الاستشهادات في بداية كل فصل، أو عبر دخولها جسم الأحداث كعرض، لم تحظ بتأثير عميق.

ورغم أن زهرة كانت حديث المجالس وحديث مجلس عبدالعزيز صديق فهد، إلا أن هذه الأحاديث لم تتوجه إلى أي شيء عميق في زهرة، سوى أنها (تلهو) بإعجاب الرجال، كما تقول روايات الرجال أنفسهم، لا أن يتجسد ذلك في مواقف.

وحين يعرض عبدالعزيز مقبل فصله الخاص فإن فصله يتمحور حول علاقة الحب الإشكالية بين زهرة وفهد، لا أن يتحدث بحرية عن حياته الشخصية، فهو يُجير هنا لتوضيح علاقة آخرين، مما يعبر عن سيطرة الراوي / المؤلف المباشرة، وإدغام حديث عبدالعزيز لخدمة المحور السابق. فهو يقول:

(وأكاد أقول أن زهرة حاصرت فهداً تلك الليلة، وفصلته عن المكان والزمان.)،(٥)، (ونحن في ثقة تامة أن زهرة قد حسمت أمرها منذ زمن، وهي مخطوبة منذ سنتين. وخطيبها من رجال الأعمال النشطين. شاب له مستقبل، ووسامة ونبوغ.)،(٦).

إن هذه المعلومات المتداولة بوفرة لم تصل إلى فهد، كما أن عبدالعزيز هنا يستبق الموقف فيقول بأن خطيب زهرة من رجال الأعمال النشطين، وهو أمر لن يكون دقيقاً، إذا كانت الفصول تعبر عن تراتب زمني، حيث أن فصل خطيب زهرة (ذياب الدرهمي) يوضح أنه لمدة سنوات كان موظفاً في شركة حمد السويلمي، وفيما بعد صار رب عمل.

ولكن فهد الذي يغدو هنا في هذا الفصل ، ليس راوياً، بل يُروى عنه، يظل مصراً على دعواه في حواره مع عبدالعزيز : (إنه شيء يفوق الإعجاب ! زهرة تغير حياتي ! أنني سعيد يا عبدالعزيز ! هي تتصل بي دون توقف ..)،(٧).

لكن حين يأتي دور فهد للروي لا نجد بأن هذا الحب قد غير حياته، لأننا لا نرى له حياة غير هذه العلاقة الشخصية، المحورية، التي التهمت بقية العلاقات، وهي علاقة شخصية لا تعدو كلاماً ولقاءات غير عميقة، ولكن نظراً لتوحد محور الراوي / المؤلف، أي عدم قيام المؤلف بتشكيل علاقات كاشفة لعدم التطور هذا وللعاطفية الشديدة، بحيث أنه كاد يلتحم أو يتطابق مع الراوي المهيمن.

ويتصدى فصل (ذياب الدرهمي) لتبديد بعض هذه الرومانتيكية الحادة، وهو فصل يقوم على روي حر هو الآخر، حيث يستطيع ذياب الدرهمي أن يقتطع من يومياته وتأملاته ما يشاء، فهو يتحدث في البدء عن هدفية حياته الموجهة نحو جمع المال، ثم يأتي حب النساء.وهو يتساءل مع

(٥) السابق، ص ٣٨
(٦) نفسه، ص ٣٩
(٧) السابق، ص ٤٤

صديقه جواد ناصر:

(من أين يأتون بهذا المال ؟ كيف يشترون هذه السيارات الفخمة والفلل الجميلة ؟)،[٨]
وهذا أمر يشير إلى كونه موظفاً في شركة خاصة ولم يستطع بعد أن يكون ثروة، وتمر فترة حين راح يتغلغل في عالم الأعمال مستغلاً الشركة الخاصة التي يعمل بها، لتكوين شركة خاصة به، من الباطن، فيذهب في مهام استيرادية للخارج ويحرر عقوداً ويبدأ بمراكمة ثروة خاصة، ولكن كل ذلك يجري عبر ذلك الروي الحر غير المتجسد في مشاهد، مما يتيح له القفز بين التواريخ والوقائع وقوانين الواقع، ففجأة يصبح من أصحاب الملايين، وكل هذا المال يتشكل من الإكراميات وشركة الباطن والرشاوى، فيتحول السوق إلى نزهة، فعدم الروي الموضوعي تقنياً، يتيح اختزال شبكات الواقع بمصالحه السياسية والاقتصادية المتجذرة، مثلما يتمكن الراوي هنا من خداع صاحب الشركة السويلمي بسهولة. فكيف يكّون ثروة وأين القوى المتنفذة ؟ وأين التداخل بين المال الخاص والعام، حيث يكون المال العام هو أساس الثروة الاقتصادية في الدول العربية ؟ ويأتي ذلك عرضاً (مؤسسات بالباطن واستغلال المنصب)،[٩]

إن الروي الحر يختزل العلاقات الموضوعية في الحياة هنا، فيتحول ذياب الدرهمي إلى شكل مجسد للفساد، ومن خلال الإكراميات والعمل بالباطن، ولكن الفساد لا يتوقف في ذياب الذي يصل إلى المتاجرة في الجنس وطنياً ومناطقياً.

كما يؤدي الروي الحر هنا إلى عدم تشابك وتداخل الشخوص، فكل شخصية تبدو كجزيرة، ومن هنا فمستوياتها ومستويات الواقع لا تتداخل، فذياب الدرهمي هنا يكشف لنا شيئاً محدوداً من خطيبته السابقة وزوجته حالياً، فندهش كيف أن الشخصية الحساسة زهرة تغدو في ظل هذه اللاشخصية، أو الشخصية الشريرة المطلقة، بل أن أنها لا تتغير مع نمو الشر الاجتماعي في ذياب، حيث أن الروي الحر قام بالقفز على النسيج الموضوعي لمواد الحياة الملموسة.وبالتالي لم يتح التصادم العميق للشخوص.

وكان يمكن تعويض ذلك عبر الفصول المخصصة لزهرة وفهد، ويجسد الراوي لحظة مهمة حين تعبر زهرة عن طبيعتها، حيث تغدو عاطفتها تجاه فهد ولعاً، ومفاجأة حلوة، ثم إعجاباً، ثم ربما حباً أيضاً كما تعبر في فصلها.

ولا تعبر مجموعة هذه الصفات سوى عن كلمات خارجية لم تتغلغل في ذاتها، التي ظلت (بريئة) رغم غوصها في مستنقع الفساد الزوجي، مثلما أن فهداً ظل بريئاً هو الآخر، مثلما تغدو الكائنات الرومانسية، ويتساقط الشر كله على رأس ذياب الدرهمي، كالشيطان، الذي طلع فجأة ليغدو رمز الشر، في حين إن علاقاته والحفلة التي أقامها في خاتمة الرواية، والتي كانت تجسيداً لاتساع الفساد، توضح إن للمسألة جذوراً اجتماعية واسعة لم تُكشف.

---

(٨) نفسه، ص ٥٧

(٩) نفسه، ص ٦١

رواية القلق السري

لفوزية رشيد

تكون البُنى المشهدية جانباً صغيراً من حجم رواية (القلق السري)،(١٠) فالروي الحر للراوية / المؤلفة، يهيمن على النص، هيمنة شفافة في القليل من الأحيان، وهيمنة غامضة في الكثير من الأحيان.

في أول النص نقرأ:

(في مثل هذا السكون تسمعين الهسيس المعتاد لبوح خاص يتسرب من فم الشيخ مسعود ومنه إلى امرأة تتمدد قربه، وقد قيل، أو هكذا وجدتِ، أنهما بالنسبة لك أب وأم)،(١١) والحوار والمشهد يتطوران بشكل متنام في هذا الفصل، حيث نرى الشخصيتين السابقتين: الشيخ مسعود وزوجته عائشة، يتحدثان عن البيت والهدوء الريفي، ومن ثم عن أبنتهما شهر زاد، التي بلغت العشرين ولم يتقدم لخطبتها أحد، بل إن الأم تقول إن أحداً لا يكاد يعرفها.

إن الراوية / المؤلفة منذ البدء تشعرنا بحضورها المكثف، سواء في المقدمات العديدة للكتاب، أو في مختلف أبوابه العديدة.

و كان المشهد الاستهلالي عرضاً للمكان الغامض لوجود الأسرة الصغيرة: بيت ريفي منعزل، في قرية غريبة، هي ذاتها من الخيال.

وهكذا فإن المؤلفة كذات مهيمنة تقطع سيولة العالم الخارجي الموضوعي، وتحصره في المشاهد المحددة التي تخلقها، جاعلة تدفقها الداخلي الحر هو بناء القص.

وإذا كان السرد مرتبط ببعض الأشياء الطبيعية الخارجية فإنها كذلك تغدو تابعة لذلك الروي الحر الذاتي، ولا يغدو فرشة موضوعية للبنية المشهدية، بل جزءً من التداعيات التي لا تتوقف:

(.. الشيخ مبروك، ذلك الجد المترنح في بقايا عظامه والذي يطرب دائماً لصوت الأذان المتواشج مع رائحة البحر، والذي بعد أن تكتمل عدة افتتاح الأمسية أمامه، من شاي وشيشة تدخين، يجلس كساحر أسطوري يقبض على الزمن والبشر، ليحكي حكايات شيقة عن الأميرات والفرسان الداخلين في غبار التاريخ.)،(١٢)

ليس الجد راوٍ لحكايات أسطورية بل هو أيضاً شخصية (أسطورية)، لقد راحت الراوية تلتصق بحكاياته وأسفاره (في مبهم العوالم الغريبة والمدهشة حتى الثمالة) ويغدو الجد هو شهر زاد الحكايات القديمة، الخرافية، أما الحفيدة فتغدو كاسمها شهر زاد الحكايات الحديثة الخرافية.

---

(١٠) لفوزية رشيد ثلاث مجموعات قصصية، وراويتين سابقتين هما (الحصار) و (تحولات الفارس الغريب).

(١١) القلق السري، فوزية رشيد، دار الهلال، مارس ٢٠٠٠، ص ١٢

(١٢) السابق، ص ١٤، ١٥

ورغم إن الجد مترنح في عظامه وأسطوري إلا أنه بعد قليل يمارس الجنس مع زوجته بشكل اعتيادي مما يجعل الطفلة تدهش من هذا التكوم فوق بطن الجدة التي تتأوه بألم مكتوم.

إن الجدة هذه ستبقى وجود شبحياً مثل كافة الشخصيات والأمكنة والأزمنة، فتتخذ الرواية طابع القصيدة المتدفقة نثراً حراً وتداعيات، وتغدو البنى المشهدية لحظات نادرة من تدفق الروي الحر، الذي يغدو مثقلاً بالأجواء الغرائبية والاستطرادات الجانبية والخواطر والمقالات وكثرة المحاور.

إن شخوص الراوية / المؤلفة، والشيخ مبروك والشيخ مسعود وزوجته عائشة، تظل هي المحور الشخصي والحدثي المهيمن على القص، لكن الشخصيات الأخرى تغدو تابعة وظلاً للراوية، التي تحدد ظهورها وكيفية كشفها ونموها.

وتمتلك شخصيتي الشيخ مسعود وعائشة حيوية نظراً لتصويرها ضمن بنى مشهدية وعبر صراعات ملموسة وغنية بالتفاصيل المؤثرة في واقع حياتي محدد، فالشيخ مسعود هو شخصية محبة للنساء واللهو والمغامرات، وهو أمر يؤدي إلى اصطدامه مع زوجته، ويقوم أيضاً بعلاقة غرامية محددة مع (صفية) التي تطلب منه الزواج منها، فيفعل، وهو زواج ينتهي بالفشل، وهو كذلك دائم السهر، ومع هذا فهو بلا عمل محدد حيث يتجنب القص ذلك، فيتركز السرد حول علاقته الأسرية والغرامية.

أما زوجته عائشة فهي أيضاً شخصية مرسومة بتفاصيل غنية، حيث شخصية الزوجة الغاضبة المشاكسة المحبة، والتي كانت تحب علياً فُحرمت منه، وهي التي تثرثر دوماً مع أختها آمنة، ولكن بدلاً من بساطة هاتين الشخصيتين العاميتين فإن الراوية / المؤلفة تحد من تجلياتهما، عبر رسم صورة مختلفة:

(قالت آمنة:

ـ لا أريد أن أموت. ثم ما جدوى حب مطمور.

قالت عائشة:

ـ أنت أنا ومثلك أتشهى الحب والحياة.

ـ أين رحلت الخيول ذات العيون الحديدية ؟

ـ ترصدنا !

ـ أين ؟

ـ هناك خارج الضوء والشجر والنهر.)،(١٣)

إن اللغة السردية والحوارية (الشعرية) تتدفق من الراوية على الشخصيتين، بدلاً من نمو

---

(١٣) السابق، ص ٥٢

الشخصيتين وتعبيرهما بلغتيهما، بدلاً من نمو تعابيرهما الخاصة وذاتيهما، وهذا ما يتجلى في شخصية الشيخ مبروك كذلك وبصورة واسعة.

فالشيخ مبروك الذي وجدناه (يطأ) زوجته بشكل عادي، ويبدأ بوعي ذكوري مسيطر، كما يقول مجيباً على تساؤلات الراوية المستفزة من أجل تمردها: (ليس الأمر هكذا.. إنما لا بد من التضاد.. امرأة ورجل.. تلك سنة الحياة)(١٤)، ولكن ما يلبث الشيخ مبروك أن تحل عليه البركة فعلاً، فيتلفع باردان المؤلفة الأسطورية، ويغدو ذا كرامات بل شخصية خارقة كما سنرى.

فهو يقيم احتفالات بذخية يدعو فيها الجميع للسمر والغناء والرقص الخجول (في تلك القرية الوادعة !) ونكتشف أن له (غرابته وارتحالاته الدورية التي لا يعرفون عنها شيئاً) وكذلك يجلب الغجريات للرقص البهيج، الذي تجاوز الرقص الخجول السابق وفي تلك القرية الهادئة المحافظة، وبعدئذ نقرأ أن الشيخ مبروك يتراء ى للشيخ مسعود الذي يحاور ذاته قائلاً :(يملك قوة لا طائل لك بها. إياك أن تعبث به أبداً.. بإمكانه أن يسخطك إلى عقرب أو سحلية)،(١٥)

ويظن الشيخ مسعود إن القوى السحرية انتقلت من الأب إلى أبنته عائشة، وهكذا تروح المؤلفة تغدق القوى السحرية على هذه الشخصيات البسيطة التي لا نلمح أية إمكانيات خوارقية فيها.

فالشيخ مبروك الجد لا يلبث أن يُلقى كجثة على النهر لكنه يظهر بعدئذٍ في أمكنة وأزمنة أخرى. لكن الإمكانيات العجائبية تتمحور حول الراوية فيتداعى الأب حولها متذكراً:(هذه البنت غريبة..يحيره أمرها..منذ ولدت وهي موشومة بهالة لم يألفها. الجد نفسه يؤكد ذلك)،(١٦) فولادتها غريبة، وهي تحفظ (أنساب السلالات وتاريخ الأمم والملاحم وكلاماً لا يفهمه عن انعتاق الروح وسلامها الأبدي،)(١٧)

تتحول الراوية إلى امرأة خارقة للعصور والأزمنة فتختلط الحالات والمشاهد، كما تلعب اللغة التقريرية النظرية الغامضة دورها كذلك في إضاعة ملامح وتطور الشخوص والأحداث.كقولها: (الحياة قصيرة وتقصر أكثر في اللافعل. حين يكون المرء في العشرين مثلها يعني أن يتمفصل في زمن الاقتحام، منتشياً بالسطح وبالعمق المليء بالتموجات المرتحلة إلى كل الجهات، حيث لا يعود المكان مكاناً ولا الزمان زماناً ..)،(١٨)

---

(١٤) السابق، ص ٢٩
(١٥) السابق، ص ٣٦
(١٦) السابق، ص٥٢
(١٧) السابق، ص ٢٩
(١٨) السابق، ص٣٦



رواية البرزخ
لفريد رمضان



تبدأ رواية (البرزخ: نجمة في سفر) لفريد رمضان [١٩] بالراوية الأولى والأساسية (سارة) وهي ممددة في المقبرة، وتقوم بتشكيل سرد توصيفي متنامٍ لوضعها وللمكان، مسترجعة علاقتها بأختها مريم.

إن هذا المنظر الغرائبي يغدو موضوعياً بفضل البنية المشهدية التي تتشكل به:
(ترابٌ ناعم ورطب. أوراق شجر اللوز الصفراء التي تسوقها ريح خفيفة، قرب جسدي الممدد.)،[٢٠] ويتسع المشهد ليضم المقبرة، ثم القرية التي ستحتضن الأحداث والشخوص، حيث (المكان المتسع لبضعة بيوت متناثرة حتى شاطئ البحر، والبساتين المتباعدة، تتشكل قرية البسيتين)، [٢١] ونرى هنا هذا التجاور بين الحياة والموت، بين القرية والمقبرة، بين الراوية والقبر، بين المعقول واللامعقول.

يقوم السرد الواقعي بتنمية المشهد وتصعيده في اللقطة الجزئية، حيث تتداعى سارة الصبية الصغيرة وهي حية في قبرها، منتقلة من الأشياء الموجودة إلى الكائنات الغيبية، التي تظهر على شكل حيوانات.فالأصوات تقترب منها وهي جاثمة في ذلك التراب، وثمة حيوان يتشمم رائحتها، ثم يلعق وجهها، فيظهر أنه ثعلب يطلب منها أن تعود إلى القرية.

هذا المشهد الغرائبي يعبر عن تداخل الحياة والموت، الطبيعي والخارق، فالموت يتجسد على شكل روح حيوانية، لكنها لا تأتي لخطف روح سارة، بل لعودتها إلى الحياة، لأن (ساعتها لم تأت بعد).

ويؤكد الفصل التالي بأن سارة حية، ولكنها في مكان ميت، أو مخصص للموت، هو المقبرة، التي تعمل فيها مع أبيها حفار القبور، بل مع عائلتها وجيرانها، وكل هؤلاء يعملون بهذه المهنة الرهيبة.

إن أسلوب الروي الذي تتحدث به الراوية الصبية الصغيرة ليس هو أسلوبها، فجماليته وتنسيقه وانضباطه وتعبيريته الفكرية، يعبر عنها ربما وهي في سن متقدمة، وهو شيء ترفضه الرواية المثقلة بهاجس الموت، وموت سارة تحديداً، ومن هنا فهذا الأسلوب هو أسلوب المؤلف، وقد اختبأ وراء الطفلة، ولهذا سنجد إن سارة تتحدث عن أبيها بالصور التالية:
(كان يبدو كمن يقود قطعاناً من الشواهد تحابيه)، (أمشي خلفه مثل ريح تحمل رائحة الفقد)[٢٢] ، إن هذه الصور والأخيلة عموماً لا تتساوق وعمر الطفلة وتجربتها، ولكن مع ذلك فقد حاول المؤلف أن يتقارب وهذا الوعي دون سيطرة كاملة.

---

(١٩) فريد رمضان قاص من البحرين له مجموعتان قصصيتان، ورواية سابقة باسم «التنور»
(٢٠) البرزخ فريد رمضان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١،٢٠٠٠،ص٧
(٢١) السابق، نفس الصفحة
(٢٢) السابق، ص ١١

إن الراوية تقدم أباها وهو يعمل في المقبرة، وكل حفرة جديدة يكون وراءها قصة قصيرة، فالحفرة الجديدة التي تتكون في اليوم الروائي الأول، هي لسلمان الوحش، وحين يأتي النموذجُ، أي نموذج، تتداعى شظايا صغيرة حوله، فسلمان الوحش يمتلك تفرداً خاصاً، فهو يعمل في المسلخ ذباحاً، ويتحول أب الطفلة إلى راوٍ آخر فيقول:

(كان كثير المراهنات وكثير الربح، الله يرحمه. راهن ذات مرة التاجر منصور(؟) بذبح وسلخ خروف ضخم جيء به من خارج البلاد. في المرفأ استطاع الخروفُ الهرب فتبعه سلمان في كل أزقة المحرق حتى قبض عليه ونحره أمام عيون المارة.)، [٢٣]

هكذا فإن الحيوانات والبشر يهربون من الموت لكنه يصل إليهم في خاتمة المطاف، ولهذا فإن سلمان الوحش فتك به مرض الجذام، وجاءت سيارة المستشفى الأمريكي وألقت ببقاياه في الحفرة حيث يدخل الأب وأبنته البشر إلى عالم التراب.

إن الراوية وهي تشكل عالم الموتى كانت تنتفض بالحياة، فجسدها الصغير كان يتبرعم، وحين تقوم بغسله تتحسسه، مزيلة تراب المقبرة الأصفر، لكن الاخضرار في جسدها لا يبدو أو لا يتشكل.

حيث أن الموت لا يكف عن مقاطعة تبرعم هذا الجسد الغض، فجارتهم شريفة التي تعمل معهم في مهنة الدفن، كان عليهم أن يدفنوها الآن. وتدهش الراوية من كونهم هم أيضاً معرضون للفتك.

وكما أن قصة سلمان الوحش قد اصطفت مجاورة للمحور الروائي المتمثل في حكاية سارة وأهلها،حيث جاءت ثم زالت بشخوصها، فكذلك حكاية شريفة، التي هي قصة قصيرة جديدة، انضافت إلى المحور الروائي، ولكن قصة شريفة كانت مجاورة بقوة لهذا المحور، فهي مشاركة للعائلة في المهنة، كما أنها تقضي مع الأم معظم النهار، وهما تنتظران خبر وفاة أية امرأة في المحرق، وهذه المشاركة الحميمة لقصة شريفة، نتجت من وجود ابنين لها لا زالا يعملان أو يصاحبان العائلة المحورية.

وهكذا فإن شريفة التي طالما غسلت الميتات نرى الآن مشهداً كاملاً لكيفية موتها وغسلها، والصبية سارة تروي وتشارك، وتدهش لماذا يعصرن بطنها، وهي حين ترى ذلك الغسل انتقلت تقاليد الموت إلى روحها، بدلاً من الحفر الذي يتحول أحياناً إلى لعب في المقبرة مع الطيور وقسوة عليها.

لكن بعد أن تدفن شريفة فإن قصتها القصيرة تصطف متجاورة مع القصة القصيرة السابقة، دون أن تتناسجا روائياً، لكون الشخصية المحورية سارة لا تتطور، أو أن العائلة لا تتطور، فالمؤلف يحبس هذه العائلة في هذه المهنة، وبغض النظر عن السن والخبرة والاحتمالات الاجتماعية

(٢٣) السابق، ص ١٤

الممكنة، ولهذا فإن سارة تقول:

(أقف وحيدة، يخرج العمانيون من خلف جبالهم، فأسرد لهم حكاية الطائر، وهم يعتقدون بأن ما حدث لجدي وجدتي مس ينبغي لنا أن نتوارثه حتى لو سكنا بعيداً عن عُمان، وأن ما فعله جدي بتهريب أبي وإلقائه عند شواطئ البسيتين في البحرين لن يفك لنا نحن الأحفاد هذه العقدة المربوطة في جذر أحد الجبال في مطرح.) ،(٢٤)

إن المؤلف الذي توارى خلف الراوية أصبح مهيمناً عليها، مانعاً إياها من ممارسة طفولتها وصباها بعفوية، ولهذا نراها هنا وهي تتحدث عن عقدة أسطورية، بحيث يتم تبرير بقاء العائلة ضمن طقوس الموت، ولا يتم تضادها مع ظاهرات الحياة، من حب واعمال أخرى، ولهذا تتقلص صلات الروي بالتضادات الحياتية المختلفة، مما يؤدي إلى رتابتها وإلى تراكمية القصص القصيرة.

إن حكاية الطائر هنا وصور الحيوانات تعبر في الوعي السحري والديني عن عالم الأرواح المنفصل عن عالم الأجساد، وهكذا فإن الراوية الصبية تبحث عن أسباب فلسفية، لقدر العائلة المهني، لا أن تراه في ظروفها المادية.ومن هنا أيضاً تحاول ثنائية الروح / الجسد، أن تتغلغل في المادة الفنية، مفسرة ظواهر الحياة والموت.

وهذا الانحصار للشخصية المركزية في هذه الدائرة الضيقة، دائرة الموت، وغياب تضادها الحيوي والعفوي: دائرة الحياة، يقوم بتوجيه السرد والبنية المشهدية المتنامية في العديد من الجوانب بفنية إلى التجمد، وبدلاً من عفوية الحياة المتدفقة خاصة في هذه السن، عبر ظاهرات الحب والأعياد والعمل في نواح أخرى أكثر معقولية من فتاة تحفر في المقابر في سن الثالثة عشرة سنة، فإن المؤلف / الراوية يجمد الشخصية المركزية في هذا الواقع.

ولهذا تتكاثر الرموز التي تدور حول هذا الانحصار، كرمز المرآة التي تطالع فيها سارة أشياء موهومة، هي ذاتها التي تتكاثر في حياتها كشريفة، أو تكاثر الحديث عن الدم، بشكل موتي، في حين إنه في حالة سارة بشير بالولادات والحب.

ونظراً لذلك فإن ثنائية الروح والجسد تدخل بقوة، مما يعبر عن الإزاحة للصبية الصغيرة سارة، واحتلال المؤلف لموقعها، ففي فصل تال يتكلم المؤلف بنفسه مفلسفاً الموقف:

(في تلك اللحظات الخاطفة التي لا يمكن التقاط إشاراتها تتخذ الروح أشكالاً مختلفة، بخارية أحياناً، غضة أحياناً، وصلبة في أحيان أخرى. إنها لا تشبه شيئاً إلا نفسها..) ،(٢٥)

إن هذا المقال الفكري المطول الذي يمتد إلى منتصف الصفحة الثانية يستمر في تحليل شخصية سارة كذلك، حين يقول (وسارة امرأة فقدت طفولتها، ولم تكن تعرف ما حدث لها) ، .(٢٦)

إن وعي الراوية الساردة / وعي المؤلف، الذي حُصر في مملكة الموت والوعي المثالي به، حيث تغدو الروح هي الحياة، والروح قادمة من السماء، وبالتالي تغدو الحياة عابرة، والجسد بلا قيمة،

(٢٤) السابق، ص ٣٠، ٣١ — (٢٥) السابق، ص٣٧ — (٢٦) نفسه، ص ٣٨

وتصير سارة الصبية راهبة ضمناً، وتحلم كثيراً بأن تكون ميتة فيزيائياً كما هي ميتة قصصياً، كما أن أختها مريم التي تصغرها بعدة سنوات تغدو هي الأخرى مطاردة بعفاريت الموت القصصية.

وتتعاضد المشاهد الواقعية مع المشاهد التعبيرية في الاقتراب من بنية كابوسية مظلّلة بالأحلام القاتمة.

(ظللت هكذا في سكون موحش، أطالع سماء قاتمة وعويل الكائن الهلامي لا ينقطع فادركت أنه يبكي في وداعي). (٢٧)

وبدءً من قطعة (السرجنت)، ص ٤٧، يكون أمامنا قصة أخرى أكبر من سابقاتها، بل مجموعة أخرى من القصص القصيرة، التي تتجاور مع القصص الأخرى، وهنا تتخلى الراوية الصبية عن روايتها، فالمكان والزمان مختلفان، والحدث يجري في قلعة الشرطة حين قام شرطي عامي بقتل (السرجنت ناصر) بسبب مشاجرة شخصية، وتستمر البنية المشهدية في عرض الحدث، فلقطة السرجنت ناصر ومقتله وما أشاعته من فوضى وارتباك في القلعة، تفضي إلى اللقطة التالية التي تتحول إلى سرد حر، والتي تعود سارة وأبوها إلى الحضور فيها، حيث إن أم السرجنت تصر على دفن أبنها في مقبرة المحرق، فينتح روي تاريخي تفسيري لقرار الأم هذا، حيث أن الأب مدفون فيها كذلك، وهذا ما يفتح مشاهد أخرى لكيفية مجيء العائلة العراقية بأكملها إلى البحرين منذ سنة ١٩١١، هاربة من مطاردة العثمانيين الذين يبحثون عن الأب لجريمة ارتكبها، وهكذا فإن العائلة تنمو فنياً عبر الجرائم، كما تنمو الراوية عبر التراكمات القصصية التي لا تتحول إلى بنية موحدة، ذات دلالات تنحفر في أرضها.

فالأم التي دفنت أبنها في مقبرة المحرق تتذكر موت زوجها المطارد الذي نجح في الإفلات من البوليس التركي والذي لم يفلت من مطاردة الطاعون، فتنفتح فترة زمنية مختلفة، وعالم ماضوي وموضوعات أخرى، ونجد بكائيات وعويل الأم.

إن سرد تاريخية هذه العائلة احتاج إلى بضع فصول، ولهذا فإن حكاية سارة وتطورها انقطعا، ورحنا نتابع عائلة جديدة، لها موضوعات سياسية وتاريخية معقدة، لكن الراوي يحصرها في مسألة الموت، التي لا جديد فيها، ولكن التداخل بين عائلة سارة وعائلة السرجنت، يتشكل عبر انغماس الأم في حياة وعمل العائلة، ونستغرب كيف لامرأة عجوز جاءت إلى البحرين وهي أم في بداية القرن العشرين أن تكون نشطة فيما بعد منتصف القرن نفسه، وتقحم نفسها في طقوس الموت وحياة الفقر، وهي عملية تعود لتجيير المؤلف كل شيء من أجل الموضوع.

كما يتشكل التداخل بين العائلتين عبر هواجس سارة المستمرة عن الموت، وتحول السرجنت القتيل إلى شبح يجوس في المقبرة وقيام الأم بإنقاذ لمريم الذي يطاردها شبح الموت.

---

(٢٧) المصدر السابق، ص٤٥

لكن هذه القصة أيضاً تنتهي وقد أضافت مجاورة قصصية أخرى، وبما أنه لا يوجد بشر لا يموتون، فيمكن إضافة ما لا ينتهي من قصص الموت، ولكن المحور الأساسي للقصة وهي سارة ومشاعرها، تظل هناك غير نامية، بسبب غياب صراعها مع مشاعر الحياة والحب، غياب إرادة أخرى مضادة لمشاعر التقوقع في الحزن والقتامة، ولهذا فإن المؤلف الراوي المتحكم في المادة البشرية و الاجتماعية، وقد حبسهما في شريط ضيق، وقطع صلاتهما بالواقع الثر، يتوجه نحو ثنائية الروح / الجسد كمخرج من الطريق المسدود للمادة الفنية.

وهكذا فإن الراوي السارد يتحول إلى ملاك الموت نفسه، عزرائيل، ونكتشف بشكل مفاجئ ودون مقدمات، بأنه هو المؤلف:

(إنني لم أكن مرسلاً من أجل أن أحكي، لقد جئت لأستل روحاً صغيرة وحزينة، هي روح مريم، ولكنني وقعت في شرك السرد الذي لم أجرؤ عليه قبل الآن ..)،[٢٨]

وهكذا فإن الوعي الديني القاتم ظل مهيمناً على المادة البشرية مركزاً على نهاياتها، مقطعاً صلاتها بالأشياء والألوان المبهجة، وحين يتحول المؤلف إلى راو متحكم في كل شيء، تنحشر الأشياء والشخوص تحت سيطرته، فاقدة صلاتها وإمكانيات تجذرها في الأرض وتعبيرها عن صراعاتها و قضاياها المتعددة، وتصبح معبرة عن هواجسه الذاتية، ولهذا يتماهى في النهاية مع الوعي الديني الأسطوري، بمعناه الشمولي.



حارس الأوهام الرمادية لجمال الخياط

يشكل جمال الخياط[٢٩] في كتابه القصصي (حارس الأوهام الرمادية)[٣٠] شخصية غريبة استثنائية هي (راشد الفأر)، وراشد هو الراوي السارد في هذا العمل، وهو يرويه بضمير المتكلم، مما يبث حرارة خاصة في سرده، ولكنه يحبس السرد كذلك في رويه الذاتي.

وهو يشبه بطل فيدور دستويفسكي في نصه (الإنسان الصرصار) حيث التعبير الذاتي الدوني عن التجربة، والثرثرة المستمرة، ولكن ثرثرة راشد الفأر منضبطة، عمل القاص جمال الخياط على عدم تدفقها الذاتي الفوضوي الحر، وهي تتشكل من بنى مشهدية معينة تقع بين كم من التدفق الاعترافي الخاص ومن الخطب اللعنات على الأشرار.

والقسم الأول من هذه الاعترافات ينضح بحيوية شعبية ساخرة حيث استطاع الراوي السارد أن يصور نفسه بموضوعية، وتكمن الحيوية في كونه صعلوكاً متمرداً في مدينة حديثة. يقول:

---

(٢٨) السابق، ص ١٠٩

(٢٩) جمال الخياط قاص شاب بحريني له مجموعة من الأعمال القصصية ، وكذلك روايتان

(٣٠) جمال الخياط، حارس الأوهام الرمادية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت.

(أنا القذارة ذاتها، أعترف بذلك، وبمنتهى الصراحة، لا أجيد لباقة الكلام واحتراف النفاق مثلكم، وتجنح عيناي دائماً للمحظور، حتى لو كان يخصكم)،[٣١]

إن هذه اللغة الاعترافية تغدو روياً حراً عاماً يشكل خصماً عاماً كذلك، لكنه خصم غير محدد إلا في طابعه الشرير.

ومن جهة أخرى فإن هذه اللغة الاعترافية تتداخل مع بنى مشهدية يكونها الراوي السارد نفسه، كقوله حين دخل المقهى:

(يبدو أن صبي المقهى لم يرقه منظر ساقي الشعراوين بكثافة مخيفة. طلبت شاياً فأتاني على عجل. رشفة أولية أسكرتني، والتالية أعادتني للصحو.كل شيء جميل ما عدا صوت المذياع العالي الذي لم يهدأ عن بث أغاني شعبية عن زمن الغوص)،[٣٢].

إن اللقطة التصويرية الموضوعية للحدث سرعان ما يقطعها بحديث الراوي وتأملاته ووصفه لتجواله ومعاركه، وتكمن الحيوية في القسم الأول هذا في عفوية تصوير الحياة الشعبية للمدينة (المحرق)، حيث المقاهي العتيقة، والبيوت القديمة والأزقة الضيقة والأحياء، وامتلاء المحرق بالعمال الأجانب، والخرائب، وهو يصفها من خلال جوعه وتشرده وتسكعه قرب المزابل ومن خلو جيوبه من أي نقود، وسكره في الخرابة، حيث دفن زجاجة شرابه، ومن شجاره مع البائعة العجوز الشريرة التي احتلت مكان صديقته (رقية)، وضربته على رأسه بعلبة، فجعلته يذهب للمستوصف ويُستقبل هناك بكراهية، نظراً لشكله القذر وشعره الطويل و(جنونه) حيث يتحدث فجأة مع نفسه بصوت عال، ويظهر الصوت عبر حركات فاقعة في الشارع، الأمر الذي يلم عليه الصبية والناس، الذين يسخرون منه، ويعتبرونه فرجة في وقتهم الكئيب الممل.

إن هذا الجانب الحدثي يتشكل عبر بنى مشهدية في حين وعبر بنى غير مشهدية في حين آخر، مثل قوله:

(ألقيت المثاليات جانباً ورجعت إلى الماضي التعيس أنهل منه قوتي. ألستُ معذوراً ؟ أي شخص آخر يقف مكاني لن يصمد أمام هذه الحملة المسعورة. رجعت أستجدي اللذة من الشواذ ولما اشتعلت الحملة ضدي ركنت إلى بائعات الهوى المتقاعدات أنهل من قذارتهن..)،[٣٣].

إن هذه الفقرة هي تقرير عام، لا تتسم بتصويرية ملموسة تحفر في المشهد العام المقتضب، وهذا الشكل يتيح الطيران فوق الواقع، وقطع سيولة الأحداث وتشابك علاقة الراوي بالبشر.في حين إن البنى المشهدية تؤدي خلاف ذلك.

وهناك الجانب الثالث من البنية الفنية وهو لغة الأحكام العامة، كقوله:

(تباً لهم من بشر خونة، وأنذال. لماذا لم أفكر من قبل أن أتخذ كلباً يعوضني عن صداقة الآدميين ؟ ليس فقط الصداقة بل يحرسني من سخافتهم ويدرأ عني وقاحتهم وأذاهم.)،[٣٤]

---

(٣١) المصدر السابق، ص ٨

(٣٢) السابق، ص ١١

(٣٣) السابق، ص ٣٦

(٣٤) السابق، ص ٥٨

إن هذه اللغة التقريرية القيمية تتصارع مع اللغة التصويرية ولا شك، بمعنى أنهما جزآن من بنية فنية واحدة متضادة. أي أن اللغة التصويرية بحاجة أكبر لتشكيل بنى مشهدية تعرض بموضوعية فنية هذه الأحكام وقد تجسدت بشراً وعلاقات.

إن لغة السارد الراوي وهي تعرض بموضوعية حياتها وحياة المدينة كما تتشكل علاقتها معها، تقوم بإحداث تعميمات فكرية متضادة لا تعرف كيف تخرج منها، فالشتائم الموجهة للبشر ولسكان المدينة تحيلهم في لغته إلى (أصنام) ينبغي تدميرها، فلا تكتشف بشراً من نوع آخر، فالعائلة والجيران والمعارف يقعون كلهم في سلة واحدة، وهذه المشاعر الرومانتيكية الحادة، تتضافر بالبحث عن الحب الفردي الكامل، التي تجده فجأة في الساقطة السابقة (رقية)، وفي الوحدة، والشرب في الخرابة، والرغبة في الانتماء للحيوان، أي عبر الخروج من العلاقات الاجتماعية، حيث يصعب تشكيل علاقة تحويلية داخلها عبر هذه الروح الفردانية المتطرفة من قبل الراوي السارد.

إن عدم القدرة على الفرز الاجتماعي، وتشكيل علاقات داخل صراعات الحياة، تقود الراوي إلى الفوضوية وكره البشر، لكن من الناحية الأخرى فهو يحب مدينته بشكل رومانتيكي شديد، وكأنها كيان جغرافي وسياسي مستقل وسرمدي. يقول:

(هوى المحرق ليس سحراً . إنه العشق لهذا التراب المقدس. عبق الحارات. روعة البشر)،[٣٥] ومع ذلك فإن المحرق شيء آخر كذلك:

(كوني نسخة مكررة من هؤلاء المبتذلين، السخفاء، الأنانيين لن يرضي طموحي في أن أكون فرداً نافعاً، شريفاً يعيد للمحرق رونقها الأخاذ الذي بدأ يخبو عندما عاثت الأصنام في أرضها فساداً.)،[٣٦]

إن التعميم والرومانتيكية الحادة وسيطرة البنى غير المشهدية واستمرار التقرير تقود البنية الفنية في القسم الثاني من الرواية إلى مشكلات بدلاً من أن تطور الإنجازات التي حققها البطل المتشرد، وهو النمط الشعبي الذي له جذور عميقة في القص العربي والعالمي، فعلاقة الراوي برُقية تتسع، وبدلاً من الالتقاء عند الكازينو، وهو حديقة المحرق العامة، يذهب إلى بيتها، ويرى أبنتها زعفران، ويسمع قصتها الطويلة، فتتحول رقية إلى راوٍ سارد آخر في النصف الثاني من الرواية، فتروي كيف أحبها عبدالرحمن الساحر وخدعها فحملت منه، وحاولت أن تنتقم، ولكن كان انتقامها عجيباً وهو أنها كانت تجمع النقود الكثيرة فتصرف بعضها على الشباب لكي يلوثوا سمعة عبدالرحمن، واستسلمت لصاحب الشقة الذي كان شاهداً في زواجها على المذكور سابقاً، وإلى آخرين بغرض منافع متعددة الخ..

أي أننا هنا في تكوين ثنائي موحد، فالراوي ورقية، حسب وعي الرواية، نموذجان ساقطان، تلوثا

---

(٣٥) نفسه، ص ١٤٩

(٣٦) نفسه، ص ٤٨

بالجنس (الشاذ) أو بالجنس المُباع، ولن يكون التطهر إلا عبر القيم الدينية، حيث ستغدو رقية بعد برهة وجيزة مؤمنة عابدة، في حين سيتغير راشد الفأر ليظهر أسمه الحقيقي الكامل، راشد بلال، حيث تشير كلمة (الفأر) إلى الفترة الشعبية التشردية، في حين سيكون أسم بلال مرادفاً لتطهر ديني وصعود برجوازي مباغت.

إن هذه الانعطافة الميلودرامية، تتمثل في قفزة الحدث والشخوص والأمكنة، من مواقعها الموضوعية التي تنامت ببطء فني دقيق، إلى مواقع غير ممكنة موضوعياً، بل جاءت لعدم تطور الأشياء السابقة التطور المعمق المنتظر.

فصديق راشد الفأر والذي لمح إليه في نقطة سابقة وهو سعد، يتحول إلى شخصية كثيفة محورية فجأة في الثلث الأخير من العرض القصصي، عندما يطلب من صديقه راشد زيارته فهو قادم إلى البلد بعد الدراسة، بل ويسلمه مفتاح البيت في الرسالة، ويذهب راشد إلى بيت صديقه المغلق فيفتحه، ولكنه يجد سعداً راقداً على السرير، فيتحفنا بخطبة طويلة، حتى يكتشف بعدها بأن صديقه رحل، وترك له جزءً من ثروته وبيته، وهكذا تصفو الأقدار بغتة !

وحين يعود إلى المحرق يجد أن الحي الذي تسكن فيه حبيبته احترق ورحلت كذلك رقية وأبنتها زعفران، وهكذا فإن الثلث الأخير يعبر عن عدم تطوير الخيوط القصصية السابقة، وسبب ذلك الاستعجال في تطوير الحبكة، وعدم الإبقاء على السمات التمردية في الشخصيتين المحوريتين، عبر تضفيرها في علاقات جديدة.

فراشد يمتلك خصائص شخصية حيوية، تعبر عن سمات المدينة الشعبية المنهارة في لحظة تاريخية معينة، بسبب تدفق العمال الأجانب وسمات اجتماعية متعددة، وهي أمور كلها تمثل غربة فكرية للأجيال الوطنية العربية الشابة، لكن مثل هذه الخيوط الفكرية الاجتماعية المتداخلة، تضيع من يد الراوي السارد لغياب علاقاته وتحليله، فتظهر مخارج غير موضوعية وغير فنية للقص المتنامي بمهارة في القسم الأول.



كف مريم
لعبدالقادر عقيل

رواية (كف مريم) هي من النوع الروائي القصير المكثف للقاص عبدالقادر عقيل (٣٧)، وهي تنقسم إلى ضفيرتين متداخلتين، الأولى هي الصور الفنتازية والغرائبية القليلة التي تفتح الرواية وتتخللها وتنهيها، والثانية هي الحبكة السردية العادية، التي يقوم فيها الراوي المؤلف بأخبارنا

(٣٧)عبدالقادر عقيل كاتب قصة أطفال وقصة قصيرة، وروائي له عدة مجموعات قصصية، ورواية قصيرة أخرى

فيها عن قصص أهله وحيه، غير مبتعد عن التصوير الواقعي، وهي التي يبدأها من البداية، من شهر يونيو من سنة ١٩٦٧، ويظل ينميها حتى لحظة الهزيمة المعروفة، مبتعداً عنها وداخلاً في نسيج حبكة قصته العائلية المريرة.

الجديلة الأولى من القصة تفتح المشهد بلوحة غرائبية متضادة، فهناك فرح عام في المدينة، في حين توجد زاوية مليئة بالثلج، ورجل هو والد الراوي، يقوم بدفن زجاجة:

(فيكون هذا الرجل أبي، كان حزيناً، مسحوق النفس، يحمل بيده زجاجة يشع منها نورٌ قوي. يرفع أبي الزجاجة فأرى بداخلها جنيناً يشبهني.)،(٣٨).

هذا المشهد الغرائبي ذو وظيفة ترميزية، ويعبر عن الحالات المتضادة في حياة الراوي العائلية، وفي الحياة عامة. فهناك التضاد بين سيولة الحياة الخارجية المليئة بمظاهر الفرح، وحياة العائلة الداخلية المليئة بالمأساوية، وقمة المأساة هي في وضع الراوي نفسه الحي / الميت، المتألق / المجمد، وليد المأساة وذروتها.

ولا يتعالق هذا المشهد الترميزي بأية روابط حدثية، متناسجة مع المشاهد التالية إلا عبر نطق الراوي / المؤلف، مشكل اللعبة السردية، ومقطعها عبر هندسة تعبيرية معينة.

فحين ننتقل إلى الضفيرة الثانية من النسج القصصي، نرى سرداً مغايراً تماماً:

(يوم متعب آخر من أيام حزيران. أجرُ نفسي جراً كي أقطع الطريق البعيد من المدرسة إلى البيت. كم أكره المدرسة، والدراسة، والاستيقاظ في الصباح الباكر، واحتمال المشي المضني تحت أشعة الشمس الحارقة، وثرثرات المدرسين التي لا تنتهي..)،(٣٩).

هذا السرد ذو طبيعة مغايرة، فهو حكائي ملموس، متنامٍ داخل حقل شخصيات العائلة، في حين إن السرد الأول يتشكل بطريقة فنتازية شعرية مليئة بالدلالات المكثفة، أما السرد الثاني فهو يصف حركة الراوي ، (مشاويره) المختلفة، بدءاً من قدومه من المدرسة وانطباعاته حولها حتى تعريفه لنا بشخصيات العائلة التي سيتكلم عنها واحداً واحداً، انطلاقاً من أحداث عفوية تنهال من ذاكرته.

وشعرية السرد تكمن في إيجازه الدقيق، ومن انبثاق الصور المكثفة المتتالية، التي تدخل عظم الشخصيات والمواقف المرصودة، هذا التداخل بين السرد الطويل، والحوارات المندغمة معه، والتي تكشف جوانب أخرى من الشخصيات والمواقف، تجعلنا في دهشة مستمرة، من كونها مليئة بالمعنى والغرابة والمألوفية كذلك.

الرواية القصيرة هي عبارة عن كوابيس مركبة، وإذا كانت المشاهد الفنتازية هي بحد ذاتها كوابيس واضحة، فإن القسم غير الفنتازي هو كوابيس غير مباشرة.

---

(٣٨) كف مريم، عبدالقادر عقيل، ط١، ص ١٠

(٣٩) السابق، ص١٢

ولقد اعتمد القسم الأول الغرائبي على مشهدية حرة يصيغها الراوي كيفما يشاء، في حين إن القسم الثاني هو مشهديات دقيقة محددة تنمو أيضاً بإرادة الراوي.

إن الشخصيات هي الراوي وجدته وأمه وأخته وعمه وخاله ومجموعة من دائرة الجيران والحي، وسنجد إن الشخصيات هي كوابيس مجسدة، أو تعيش وضعاً مأساوياً غريباً، لا يمنع من سرده عبر اللغة الظريفة الفكهة.

لدينا شخصية الجدة، التي تدخل مع الراوي ومع غيره، في سرد منظومتها الميثولوجية عبر الأحداث الصغيرة، وقد صدمتها سيارة ثم سقطت فباتت مقعدة.

أما الخال فهو غير متزوج ومبذر.ومع أن الأم نشطة وشعلة من الحركة، إلا أنها (حزينة على موت أحد، أو هي بانتظار موت أحد). كذلك فإن العم الذي كان قوياً جداً في شبابه فإنه الآن عاطل تماماً.

إن التفاصيل التي يذكرها الراوي شيقة ومليئة بالتفاصيل والتضادات والغرابة، وهو لا يحول تلك النماذج إلى بؤر رئيسية في المشاهد الصغيرة المتتابعة، فشخصية العم تمثل لوحة الإنسان ذي التاريخ الواسع الغني، فله شباب وفتونة وأحداث، إلا أن بؤرة الحكاية الشخصية والحدثية تظهر في نموذج (مريم)، فهذه الأخت الصغيرة المماثلة لعمر الراوي هي البؤرة التي تدخل بعفوية نسجية عبر اندماجها بالراوي، ثم تضعف علاقتها بالمحور أو لا تتطور بحيث تزيح الشخصيات الثانوية الأخرى، لتكون شخصية متفردة.

من جمال الرواية هنا أن الراوي يشكل شخصية مريم بصورة تدريجية، ويوزع مأساتها على مراحل، فهي تظهر ونسمع كلماتها، ثم نكتشف بأنها عمياء، ويتحول الفتى الأخ إلى عين ويد لأخته، لكنه لا يتحول إلى تلك اليد القوية المساعدة، ففي أثناء إحدى الجولات تسقط مريم في حفرة وتمرض وتموت.وتتحول المأساة إلى كابوس للفتى الصغير، فهو يقوم بإحياء أخته بالوهم والحلم، كما يقوم بقتل نفسه عبر ذات الأداة، وعبر الانفصام. ويقوم الفتى بجلد ذاته، فيمرض فجأة وتصيبه حالات إغماء، ولا يخبرنا الراوي عن مرضه هذا، ولكننا نجد أن المرض حدث بشكل مباشر بعد موت مريم.

من هنا يجري بعد نهوضه من الإغماء نحو أمه صائحاً:

(لقد أغمى علي في الشارع، هذه المرة كدت أموت) ،(٤٠).

هذا ما يؤدي إلى شيء من الراحة لديه، وإلى اهتمام الأهل به، وإلى إعطائهم تفسيراً دينياً للموت، بدلا السبب الموضوعي وهو إهمال الأخ.

وتلعب الميثولوجيا دورها هنا في تقديم العزاء النفسي وإبدال الحالات الحقيقية بتعويضات وهمية:

(تحضر أمي كأساً من الماء، وترمي فيها خاتماً مذهباً وتطلب مني أن أشرب وأنام قليلاً) ،(٤١).

---

(٤٠) السابق، ص٧٣

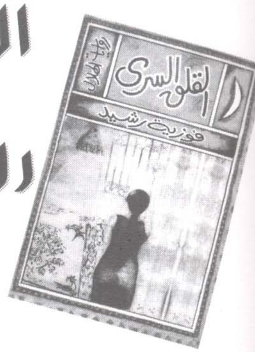
(٤١) السابق، ص ٧٤

ثم يظهر تعذيب الذات على هيئة كوابيس، تشير إلى (جريمته)، لكن هذه الوسائل لا تؤدي إلى تخلص الفتى من ألمه العميق، وتعذيبه لذاته. والوعي الخرافي يقود الأهل إلى إحضار (الملا إسماعيل).

وفي نهاية الرواية سنجد الراوي يعود إلى المشهد الفنتازي، حيث ينزل عميقاً في حفرة ثلجية، ومعه الزجاجة وفيها الجنين، ويقوم بدفن نفسه، مؤكداً حالة تعذيبه المستمرة لذاته ومعاقبتها. تترابط الجديلتان الغرائبية والواقعية في لوحة واحدة، حيث يرى في كل حالة مأساة وموتاً، منذ أن توهم بأنه قتل مريم.

إن هزيمة يونيو التي تحدث في سياق الحدث هي حالة عامة ترميزية للبطل الفتى، فالقائد الذي أراد أن يقود أمته للنصر قادها إلى حفرة كبيرة، ولعل البطل معادل كذلك لعملية جلد الذات العربية، وانهيار مشروعه ليكون بصيرة لأخته العمياء، أو لأمته، فأصبح كابوسياً ميثولوجياً يهيل الثلج فوق جسده، ويقتلها بالعذاب والطهر والبياض المتخيل.

البنية الأسطورية في رواية (القلق السري)* لفوزية رشيد



صبري مسلم **

> ليس من السهل حد الأسطورة وحصرها في إطار تعريف ضيق، ذلك إنها تبدو مثل هرم يعكس أكثر من لون ، وقد تشظت الأسطورة في الفنون كافة ولا سيما الفنون القصصية بحيث نلمس تاثيرها فيها جميعا،

---

* فوزية رشيد ، القلق السري ، دار الهلال ، القاهرة ٢٠٠٠ ، وللمؤلفة روايتان سابقتان هما : الحصار وتحولات الفارس الغريب ، و ثلاث مجموعات قصصية هي مرايا الظل والفرح وكيف صار الأخضر حجرا وامرأة ورجل ، وهي تكتب المقالة الفكرية والسياسية والثقافية.

** ناقد عراقي مقيم في اليمن.

ومن هنا فإن رولان بارت يعد الأسطورة نمطا دلاليا وشكلا فنيا في آن أو كما عبر (إن الأسطورة نسق من التواصل ، إنها رسالة)[(١)] ، إذن فهي قد تورث محاور دلالية ذات طابع إنساني شامل وربما أعقبت أساليب وأشكالا تنصرف إلى الصياغة الفنية وبتعبير آخر (إنها ميراث الفنون ، وإنها معين لا ينضب للأفكار المبدعة والصور المبهجة وللمواضيع الممتعة) [(٢)]

وحين نقرأ رواية القلق السري لفوزية رشيد نلمس فيها قطبين اثنين أحدهما القطب الواقعي المستقى من طبيعة هذه الرواية ومنذ عنوانها الرئيسي (القلق السري) والآخر الجانبي (من عذابات شهرزاد) حيث يستنتج القارئ أن الرواية تنصرف إلى مكابدات المرأة المعاصرة ومعاناتها الموصولة بمحنة المرأة منذ شهرزاد . وأما القطب الآخر فهو هذا المضمخ بأشذاء الأسطورة وتداعياتها والميراث العريض المتمثل بأنساقها وأجوائها ومفرداتها ، وهو ما تستأثر به هذه السطور وتركز عليه .

وإذا كانت الحكايات عامة موصولة بالأسطورة أو لنقل إن الحكاية هي الوريثة لكثير من عناصر الأسطورة و(موتيفاتها) فإن انتقاء شهرزاد اسما لبطلة الرواية يحمل في غضونه طموح النص كي يرقى إلى مصاف النص التراثي الخالد لألف ليلة وليلة وسواها من النصوص التراثية التي نفذت إلينا عبر جدار السنين الصفيق ، وما زلنا نحتفي بها ونستعيد أجواءها ونؤول نصوصها وبما يصل الحدس بل النبوءة بما يدور بيننا ويحصل لنا في هذا العصر .

تصف الرواية الشيخ مبروك - وهو جد شهرزاد من أمها - بأنه (يجلس كساحر أسطوري يقبض على الزمن والبشر ليحكي حكايات شيقة عن الأميرات والسلاطين والفرسان الداخلين في غبار التاريخ ، ومن هذه الحكايات الغامضة العجيبة جاء اقتراح اسمها قبل أن تولد ، قال لعائشة - ابنته - وهي في شهرها الأخير إذا جاء بنتا فاسمها سيكون شهرزاد ، وهكذا كان ، وهكذا بقيت ملتصقة بحكاياته وأسفاره في مبهم العوالم الغريبة والمدهشة حتى الثمالة .... الارتحال المخضب بالدم والأسفار ، الحكمة والغريزة ، اختلاط الحلم باليقظة واليقظة بالوهم ، أماكن سرية وغرف مظلمة تتدثر بالغموض والألغاز والغدر .... عفاريت وملوك ومخلوقات أسطورية فوق الخيال)[(٣)] مما يوثق هاجس هذه الرواية وطموحها وطبيعة نسيجها الموصول بأصداء الأسطورة ورجعها البعيد . ويؤكد ذلك والد شهرزاد الذي يخاطب زوجه (الأساطير وحكايات الجن وكتب التاريخ ، لقد جنى أبوك عليها يا عائشة ، دوخها وهي بعد صغيرة .... لن تصلح حال هذه البنت أبدا)[(٤)]

---

(١) رولان بارت ، الأسطورة اليوم ، ترجمة حسن الغرفي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٠ ، ص٥

(٢) ك . ك . راثفين ، الأسطورة ، ترجمة جعفر صادق الخليلي ، منشورات عويدات ، بيروت ١٩٨١ ، ص٧٥ والرأي الوارد هو ل (نيكولاس فريدة).

(٣) القلق السري ، ص ١٥

(٤) نفسه ، ص ١٨

ولم تشأ فوزية رشيد أن تعيد إلينا ملامح شهرزاد الأصل من خلال روايتها هذه بل إن طموحها يتجلى في إعادة تشكيل هذه الشخصية (شهرزاد) كي تحمل نكهة زمان الرواية بل ومكانها أيضا وعبر التفاصيل الواقعية النابعة من هذا العصر ومن البيئة الاجتماعية التي تعيشها الروائية ذاتها . ولأن مرجعية هذا النص الروائي متنوعة الرؤى ولا سيما المرجعية الثقافية الفكرية والمرجعية الحكائية ذات الطابع الأسطوري فإن شهرزاد القلق السري تناقش موقف شهرزاد الليالي وتسلط عليه أضواء جديدة ومن منطلق معاصر ورؤية مستجدة . تحاور شهرزاد (بطلة الرواية) جدها الشيخ مبروك بقولها (شهرزاد التي أسميتني على اسمها تغلبت على روح الجلاد في شهريار بالتحايل وفن الحكايات لأن حياتها كانت مرهونة بقرار منه ، بالنسبة لي لا أريد أن أرتهن لأي أحد كان لا أريد أن أخاف وأتحايل لأعيش ... بعد أن حفظت كل ما تحدثت به وما قرأته من حكايات وأفكار تعود إلى آلاف السنين من الآن ، تلك التي تحول النساء إلى أفاع وشياطين وكائنات ماكرة كريهة لتدلل على شرها أو نقصها أو عبوديتها .... أنا لا أرغب في أن أروض الجلادين بل أرغب في أن أبني عالمي كما أشاء)(٥) ، مما يعني وعي النص بهذه الشخصية وقصدية انتقائه لها اسما لبطلة الرواية

وبعد منتصف الرواية - وهي تقع في ثلاثمائة وتسع صفحات - وتحديدا عند خط الجليد (كما يسميه النص) يطل علينا سفر سومر فنجد أنفسنا في مواجهة مباشرة مع الأسطورة فهذا دموزي إله الخصب أو الخضرة والربيع - كما يورد طه باقر - يغازل (كشتن أنّا) وهي شقيقته التي افتدته بنفسها حيث تقضي ستة أشهر في العالم الأسفل رهينة كي يعود هو إلى الحياة ترميزا لتعاقب الخصب والجفاف وما ذلك إلا بسبب حماقة عشتار وإصرارها على اكتشاف العالم الأسفل مما تطلب منها أن تنزل إليه وأن تعود ولكن ببديل عنها هو زوجها دموزي (٦)، وتستثمر الرواية ما يتسق مع سياقها حين تورد هذا الحوار (- إي سيدتي ، إي وردة السماء وسطرها اللامع ، أيتها الجميلة (أننا)- إي حبيبي وأخي دموزي ، إنني أهيئ نفسي لك فقد اغتسلت بالماء والصابون وارتديت ثوب الملوكية ، ملوكية السماء وكحلت عيني وأرخيت شعري على كتفي وزينت شفتي ولبست لك أساور من فضة وقلائد الخرز)(٧) حيث يعزز النص السجية الأولى للأنثى عبر منطق الأسطورة ورؤيتها اللصيقة بالفطرة الإنسانية كما إنه يسعى إلى تلوين أجوائه بمرجعيات أخرى غير المرجعية السومرية ، فيرد نص آخر مستقى من أساطير إغريقية ورومانية (الشهوة إلهة تمثل في صورة امرأة حسناء ، خداها مخضبان بصبغة وردية زاهية ،

(٥) نفسه ، ص ٧٧
(٦) طه باقر ، ملحمة جلجامش ، دار الرشيد للنشر ط ٤ ، بغداد ١٩٨٠، ص ١١٠
(٧) القلق السري ، ص ١٧٧

ألوانها مصطنعة ، ونظراتها ساهمة تفصح عن الطراوة والاسترخاء ، وليس في مظهرها احتشام ، تبدو مستلقية على سرير من الأزهار ، وفي يدها كرة زجاجية ذات جناحين)[٨] وما هذان النصان إلا إرهاص بأحداث ومواقف وأفكار لاحقة حرصت الرواية على احتضانها فضلا عن توكيد طموح النص في أن يتلاحم النسيج الروائي مع النسيج الأسطوري المنبعث من خبرات الإنسان الأولى وتجاربه في هذا الكون وأسلوب تعبيره الأولي عنها حين اكتشفها أول مرة ، في حين إننا الآن نكاد نفقد القدرة على الدهشة والانبهار إثر توغل الإنسان في مغامرات فكرية لا يحتاج إليها في واقع حياته المباشر وهي تصل حد التكديس في مقابل تركيز أفكار الإنسان الأول على حاجاته قبل تشكل العوائق اللاحقة التي عقدت حياة الإنسان وأقصته عن فطرته الأولى وسجيته الصافية .

ويمضي النص في الدائرة المسحورة - عنوان أحد أجزاء الرواية - نحو هدف واع من أهدافه وهو توطيد الصلة بين النصين الروائي والأسطوري بحيث يكون أحدهما اللحمة والآخر السداة . فهذه فينوس تحل في جسد إحدى حفيداتها (كاترينا) ذات الأصول الأوربية المختلطة - كما عبر النص - تظهر على أنها الوجه الآخر لشهرزاد مع اختلاف مرجعيتهما حين تستجيب شهرزاد لما يتقد في داخلها ولا تجرؤ على البوح به (لم أكن متأكدة أني أرى جسد امرأة أخرى ، يتحفز بعريه ليغرق في الماء وينبثق مجددا مثل فينوس وقد تشكلت من زبد البحر وخلقت من صدفتها عالما إيروسياً فسيحاً بقي مثارا لجدل الآلهة مدة طويلة)[٩] ويحشد النص في هذا المشهد الروائي زخما من الرموز الأسطورية وعبر دائرته المسحورة تكون فيه كاترينا وقد تماهت مع فينوس دليلتها في ذلك العالم الأسطوري (في البداية رفض جوبيتر وتمنع ولكنه استجاب لتوسلات حبيبته فتجلى لها بعد برهة وسط الصواعق والبروق واشتعلت النار في القصر وهلكت سيميليا وسط اللهيب ..... انظري هنا ، هذا تمثال باخوس الذي نجا من الحريق بأعجوبة ثم عمد إلها للنبيذ واللذة .... باخوس هذا أصيب بالجنون فترة وهام على وجهه في جزء كبير من العالم) [١٠]

وتتواصل هذه الرحلة السحرية التي تحيل إلى رحلات مدهشة عبر أجواء عالم طريف يحتدم فيه الحوار بين الأنثيين كاترينا - وهي صورة للنموذج الأوربي وقد شاء النص لها أن تكون الوجه الآخر لشهرزاد - تخاطب شهرزاد قائلة (أنا أيتها المتأملة جبلت من صلصال البهاء والعواطف الوحشية والجمال الذي يفترس ما يراه .... ربما تملكين مثلي بعض المواهب ولكنك لا تحسنين أبدا التصرف بما وهبتك إياه الطبيعة مثلما تحسنين الكلام والتنظير ، أنت في نظري مجرد امرأة من زجاج يشف عما بداخله ولكن هذا الداخل غير قادر على القفز خارج حاجزه الزجاجي)[١١]

(٨) نفسه ، ص ١٧٨
(٩) نفسه ، ص ١٨١
(١٠) نفسه ، ص ١٨٣
(١١) نفسه ، ص ١٨٥

ويحلو للنص أن يغلف الأفكار ذات الطابع الجاد بغلالة سحرية مستقاة من عالم الأساطير (كان الموكب الذي يضم كل الأجناس ، كاهنات وحوريات وساتيرات ورعاة وراعيات .... يبدأ باخوس المسيرة فيتبعه الموكب كله .... والمجهول ينفلت من عمق تاريخه متوهجا بصيحات الباخوسيات الجدد ، باخوسيات العصر حيث المرح والنشوة يأخذان شكل الأعياد المستعادة والمفتوحة لكل النزوات) [١٢] مما يوقظ الرغبة الجامحة في جسد كاترينا التي تنسجم مع هذه الأجواء في مقابل ذهن شهرزاد اليقظ وأفكارها النابضة التي تتقد وتحتدم تماما كما تحتدم الغريزة المهيمنة على جسد كاترينا التي تحاور شهرزاد مستغربة من إصرارها على كبت صدى الغريزة في داخلها لاسيما أن عوائق شهرزاد تنبع من داخلها وتعطيها هيئة قيمية محمودة ومتجذرة ومتوغلة بعيدا في اللاشعور الجمعي للمرأة الشرقية عامة .

ويبدو الجزء المعنون بـ(اليوتوبيا) امتدادا لهذه الأجواء السحرية التي تهيمن على الرواية وتطبعها بطابعها الخاص وتحاول أن تجذبها باتجاه الإحساس المرير المنبعث من دخيلة المرأة لقاء ما تعانيه من اضطهاد - وكما تصوره الرواية مع إن كثيرا من الأنثيات في هذا العالم ينسجمن مع دورهن البيولوجي دون معاناة تذكر - (تمر القرون الآن مديدة وطويلة تتكاثر الحروف والكلمات يتغير كل شئ إلا لون الضباب الذي يسربل النساء)[١٣]. لقد أتيح لشهرزاد هذا العصر أن تمتزج بالنموذج الأوربي ذي المرجعية المختلفة عن مرجعيتها الشرقية الخاصة ولكنها لم تستطع أن تجاري هذا النموذج لأن سمكة الزينة حين تخرج من دائرتها الزجاجية لا تستطيع أن تسبح بين أمواج البحر الهادرة ، ومن هنا تناقش الرواية رؤيتين متباينتين عبر شخصيتي شهرزاد وكاترينا ومن خلال أكثر من منظور ، ونلمس موقف شهرزاد الحاسم إزاء هذا الانسياق للغريزة المحضة عبر مصير كاترينا وحوارها الكئيب (إننا وحيدون غير قادرين على فعل الحب والتضحية ، كل مشغول بذاته ، لا أحد يعبأ بأحد ، آلة ضخمة تدور ونحن زيتها المفضل الذي تدور به)[١٤]. وتكون شهرزاد الشاهدة على فشل الحب الجسدي وتتوثق قناعاتها حين تلتقي بالرجل الذي أحبته كاترينا لتعرف سر عزوفه عنها بعد أن أشبعت كاترينا فيه جانبه الجسدي بينما يظل جانبه النوراني - كما تعبر الرواية - يحتاج إلى نمط آخر من الحب لا يجده في كاترينا . وبالأسلوب السحري ذاته ينتهي العاشقان - كاترينا والرجل الذي أحبته - إلى مصير يكون مثارا للحكايات (والأقاويل التي تتناسل كعادتها ، فكان بين ما تردده الألسن أن سخطا إلهيا قد حل بهم فتحولوا إلى تماثيل من حجارة .... وقد زايد بعضهم على مجرى الأحداث (فقالوا إن شجرة عاطرة خبأته في داخلها بين بذور الثمر .... التي تحولت إلى مزار مقدس استطاع أن يصمد على مر الأعوام)[١٥]، مما يعيد إلى الأذهان الطابع الأسطوري الذي يسم هذه الرواية لا سيما أن المسخ إلى حجارة هو ثيمة أسطورية كانت تنسب إلى الآلهة ويبدو

(١٢) نفسه ، ص ١٨٧

(١٣) نفسه ، ص ١٨٩

(١٤) نفسه ، ص ٢٠٢

(١٥) نفسه ، ص ٢١٨ ٢١٩

أنها انحدرت إلى السحرة والعرافين وقد شاع رمز ميدوزا الإغريقية في الشعر العربي وشعر السياب خاصة إذ تحيل من تنظر إليه إلى حجارة ، ومثل ذلك يقال عن الحلول في إهاب النبات أو الحيوان ، إذ إنه ثيمة أسطورية ورثتها الحكاية الخرافية والشعبية .

وبأسلوب الأساطير والملاحم وعبر امتزاج الحلم بالواقع تتوقف الرواية عند صور العالم الآخر وما تنتظره المرأة من عقاب تتوقعه عبر عقلها الباطن وما يركزه في أعماقها اللاوعي الجمعي (نساء معلقات من رؤوسهن في حفر نارية تصهرها ثم تعاود صهرها بعد أن تستعيد هيئتها الأولى لتشتعل من جديد ، نساء أخريات تخرج الثعابين من أجسادهن ومن الأدبار ... النساء وراء كل الخطايا ، صوت آخر يفجع بصداه المكان المضطرم ، هي السبب وراء خروج آدم من جنته)[١٦] فيتعمق الهم النفسي لدى بطلة الرواية وتتجلى بؤرة الرواية ومرجعيتها الثقافية ورصيدها التراثي ووعيها في الإفادة من كل هذا في صياغة النص

ويعود النص إلى قصة الخليقة كي يسلط الضوء على (الأنثى الطريدة من جهل ..... يطاردها الفناء حتى وإن كانت حواسها جميعا في ذروة الصحوة ، وتطاردها اللعنة الأبدية لأنها تجاسرت وقضمت التفاحة المحرمة ، لم يعد من فرق بين حياة أو موت فكلاهما وجه آخر للغياب)[١٧]. فيلح النص على هذه المكابدة ويكرر عرضها ولكنه هذه المرة يمهد لخاتمة الرواية إذ يسعى أقرب الناس لبطلة الرواية إلى حرقها ، وهي الوسيلة الوحيدة التي تتطهر بها الأنثى من خطيئتها ومن حياتها أيضا ،(الواحدة منهن نجسة لا يجب أن تنظر إلى ثمار الأرض أوان خروجها)[١٨] بيد أن القارئ يلمح نهاية أخرى مفتوحة يستقيها من السطور الأخيرة في رواية القلق السري (يد ترجني بقوة وصوت نافذ يكرر : اصحي ، ما الذي جاء بك إلى هنا ، ألم أحذرك من الطريق الخطأ ..... كان يحملني ويتجه بي نحو الجبال العالية وسط الظلام)[١٩]. ولم يكن ذلك الحريق الذي اشتعل به جسد شهرزاد إلا صدى لخوفها المتوارث وخطيئتها التي لا ذنب لها فيها وعبر آلية الرؤيا التي تلتقي تماما مع آليات الأسطورة حين لا تعترف بحدود الزمان والمكان وتستبق الأحداث وتنأى عمّا يتطلبه المنطق وتجتاز العرف السائد وتجرب المحرم وتنفذ إلى الظرف القائم من خلال آلية الرمز .

وتنبث العناصر والثيمات واللقطات المستمدة من عالم الأساطير وتشظياتها عبر حشد المعتقدات الشعبية لتتشكل في هيئات مختلفة تحتضنها مشاهد الرواية وأدواتها الفنية ، ومن ذلك شخصية العرافة التي هي سليلة الساحر في المجتمعات الأولى إذ كثيرا ما تكتسب طابعاً غرائبياً يستقى من صلتها بكائنات غيبية أو بظواهر كونية كالنجوم أو الحصى والرمل وسواها (ورغم ودها الظاهر إلا ان شيئا مخيفا يتسرب منها إلى من تحادثه)[٢٠]. وثمة عرافة أخرى

---

(١٦) نفسه ، ص ٢٢٨ ٢٢٩
(١٧) نفسه ، ص ٢٣٩ ٢٤٠
(١٨) نفسه ، ص ٩٠
(١٩) نفسه ، ص ٣٠٩
(٢٠) نفسه ، ص ٢٥

يرسمها النص في هيئة عجوز تتنبأ بمصير البشرية (إنه الموت قادم من كل الجهات ، والدم سيلطخ وجه بني آدم في كل مكان ، لا شيء الآن سوى العنف ... أي مقياس للحرية والإنسانية يبقى في وجه الموت الجماعي والمنظم)(٢١) فيستثمر النص شخصية العرافة كي يجري على لسانها ما يهدف من خلاله إلى إدانة هذا العصر وإلى فضح التناقض الحاد بين ما يطرحه من أفكار براقة وبين ما يمارسه من قتل وتدمير وإلغاء على أرض الواقع . وهذا شأن يؤكد انفتاح الرواية ليس فقط على محنة المرأة وفجيعتها بل على آفاق إنسانية أكثر اتساعا.

ويلمح النص ومنذ صفحاته الأولى طقوس ولادة الولد الذكر وختانه وزواجه منعكسا على وعي شهرزاد وبحساسية فائقة تصل حد الإدانة والحسد أو تقترب منهما (ترتفع الأهازيج وترفرف الرايات في البيت المجاور ، لقد رزق صاحبه بمولود ذكر بعد ثلاث بنات ، كاد يطلق أمهن لو جاء الرابع مثلهن ، طبل وزمر وأرغفة ساخنة وفطائر وحلوى.... احتفاء باذخ ينحازون فيه للذاكرة الموبوءة في رقصاتهم ونداءاتهم الصاخبة ، منذ الصباح وساحة البلدة لم تكف عن إعلانها الموتور بالفرح العلني ، تتهدج النساء بالأغاني والزغاريد ويتلولبن بالرقص على استحياء في حفل التطهير ، حتى إذا حان موعد الفحولة تقدم الجميع إلى بيت فتاة منتقاة وهم رافعو الرأس ويمتشقون الألق وعلو الهامة ، فجمعهم هو جمع الذكر، وهم يعرفون ما للذكر من حظ الأنثيين)(٢٢) وتبدو مراسيم ولادة الولد الذكر وختانه وزواجه طقوسا متوارثة تعم فيها البهجة في حين قد ترتبط ولادة الأنثى أحيانا بميراث مختلف تماما قد يحيل إلى الوأد والسبي والعبودية وفي أحسن الأحوال النمطية الذليلة والعيش على هامش الحياة ، وهو المنظور الذي ركزت عليه هذه الرواية .

وربما لجأ النص إلى تقنية ألف ليلة وليلة ونسقها حين تدخل حكايات أصغر في إطار الحكاية الأساسية وهي سمة يرى فردريش فون دير لاين إنها من خصائص الحكايات الهندية في الأصل حيث غالبا ما تدخل عددا من الحكايات في إطار الحكاية الواحدة (٢٣). يرد في رواية القلق السري وعلى لسان الشيخ مبروك (هل تعرفين حكاية الفتاة الجميلة المعلقة بين السماء والأرض على أغصان شجرة عالية ؟ ودون أن ينتظر الرد استرسل : إنها التي ترعى الجارة العجوز وتهتم بالعصفور الجريح ، تموت أمها فتقوم على رعاية أبيها ..... وفي حكاية أخرى يقال إن امرأة عاقر أتت بدواء من ساحر لتلد ، وأكله زوجها فجاءه المخاض ، هرب بعيدا عن القرية ، ومر غراب فقرر أن يساعده في الإنجاب على شرط أن يكون المولود من نصيب الرجل إذا كان ذكرا ، أما إذا كان أنثى فمن نصيب الغراب)(٢٤) ومن المعروف إن الغراب يرمز للشؤم والنحس في المعتقد الشعبي ، وانتقاء الحكاية الثانية التي يلد فيها الرجل بنتا تعكس ولع النص وتركيزه على كل ما يعذب المرأة ويؤلمها في مقابل حرية الرجل وخلاصه من تجربة مؤلمة كهذه .

---

(٢١) نفسه ، ص ٢٦٦

(٢٢) نفسه ، ص ٣٩

(٢٣) فردريش فون دير لاين ، الحكاية الخرافية ، ترجمة د. نبيلة إبراهيم سالم ، مكتبة النهضة ، بغداد ، دون تاريخ ، ص١٩١

(٢٤) القلق السري ، ص ٤٢ ،٤٣

ولا ريب في أن النص قصد أن يمزج الحلم بالأسطورة وهما ينعكسان على وعي بطلة الرواية (الحلم ذاته يتكرر كل مساء .... حيث تتحول كل مرة إلى شيء آخر ، مرة إلى شجرة ومرة إلى حصان أو فراشة أو نهر يتماوج سطحه بالمرايا ويعج داخله بالأحياء الغريبة)[٢٥] هذا الحلول في كائنات أخرى مما لا يرفضه منطق الأسطورة والحلم أيضا وعلى حد سواء وقد ورثته الحكايات الخرافية خاصة حيث إن الإنسان يمكن أن يحل في كيان حيوان آخر كالذئب الرامز للرجل في حكاية ليلى والذئب وكما يؤولها إريش فروم[٢٦]

ولا تخفى المرجعية الأسطورية في غضون بعض الجمل السردية للرواية والتي ترد عبر وعي شهرزاد المركب وتداعيات ذهنها (غطس في الوحل مرات واستحم في أعالي القمم ، هناك عند مصبات الأنهار نفض الرماد عن وجهه ، رأته شابا يافعا عائدا من رماد الأزمنة الخاطفة)[٢٧]، والمقصود هنا هو الشيخ مبروك جدها المحاط بهالة من القداسة والغموض حيث يعيد إلى الأذهان طائر الفينيق الذي يحترق ولكنه سرعان ما يعود أكثر نضرة وأشد انطلاقا.

ويوظف النص بوعي منه شخصية نرسيس الأسطورية فلا تكون شهرزاد هي النرسيس على الرغم من شدة التصاقها بالمرآة فهي في مواجهة ذاتها طوال اليوم بل إن شخصية نرسيس تحل في إهاب (الرجل السامق والبهي ، ذاك الذي شق السحاب في الحلم واطل بوهجه فوق سطح المرآة النهرية حتى كاد يلامسه بأنفاسه الساخنة)[٢٨]، فتتعزز المرجعية الأسطورية لهذا النص الروائي إذ يبدو نصا مثقفا غير منغلق على أية ثقافة إنسانية ، ومن ذلك الأسطورة الإغريقية المتعلقة بنرسيس الذي أحب ذاته حد العشق مما أغضب الآلهة التي حولته إلى زهرة نرجس ترميزا لأنانية الرجل وعشقه ذاته حد اللعنة.من وجهة نظر هذا النص

ونكاد نلمس شخصية بجماليون آخر في الجزء الموسوم بـ(مسخ الآلهة) إذ ما إن تخلق الأنثى حتى تشع منها قوة رهيبة تبعث على الحذر والخشية مما يمكن أن تفعله (وفي ضربة واحدة احتوت كل قلقه أحال الوجه القدسي إلى ملمح عادي أو ملمح مشوه ، إلى مسخ)[٢٩] فيطل علينا بجماليون آخر لم يحب من أبدعه بل كرهه منذ الوهلة الأولى حد الحقد عليه حين حوله من وجه مقدس إلى ملمح مشوه بل إلى مسخ ، هذا المسخ الشائه هو المرأة من وجهة نظر النص ، في حين كان بجماليون الإغريقي (فنانا من قبرص هام بجمال تمثال من صنعه ، فرجا أفروديت أن يتزوج من امرأة تشبه التمثال ففعلت أكثر من ذلك إذ وهبت التمثال نفسه الحياة)[٣٠]، إفصاحا عن تعلق المبدع بما يبدعه من خلق فني.

---

(٢٥) نفسه ، ص ٧١

(٢٦) إريش فروم ، الحكايات والأساطير والأحلام ، ترجمة صلاح حاتم ، دار الحوار ، اللاذقية ١٩٩٠ ص١٨٠

(٢٧) القلق السري ، ص ٨٧

(٢٨) نفسه ، ص ٩٣

(٢٩) نفسه ، ص ١٠٩

(٣٠) محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، دار نهضة مصر ، ط٣ ، القاهرة ١٩٧٧ ص ٢٩٧

وخلاصة ما سبق ذكره من سطور إن النسيج الأسطوري الذي انتظم رواية القلق السري للروائية فوزية رشيد يبدو المدخل الأمثل للنفاذ إلى عالم هذه الرواية التي هي رواية أفكار ومواقف بالتأكيد بيد أن أجواء الأساطير والحكايات والمعتقدات الراسخة والإرث الثقافي والفكري عن المرأة خفف كثيرا من سطوة الأفكار الحادة ووطأة المناقشات ذات الطابع الثقافي التي وردت عبر حوار شخصيات الرواية ، وهي على وجه العموم مما يحتملها السياق الروائي، ويأتي عالم الأسطورة كي يجذر الأفكار ويؤصل المواقف التي ترتبط بأفكار الرواية عامة ومواقفها ويمنحها حسا شاملا وعالمية يطمح إليها النص إذ ينطلق من بيئة مثقلة بالتفاصيل الأسطورية والمرجعية التراثية صوب آفاق أرحب ورؤية أكثر اتساعا مع احتراز مهم هو إن المرجعية الأسطورية وتشظياتها في المعتقدات والحكايات في رواية القلق السري لم تكن مقتصرة على شعب أو أمة أو عرق ، وإنما أفادت من جنس الأسطورة حيث كان . ويتسق الأسلوبان السردي والوصفي ذو الطابع الشعري في غضون هذه الرواية حتى يخيل للقارئ أحيانا أنه يقرأ قصائد نثر منتقاة في بعض مشاهد الرواية ومواقفها بيد ان بناء الحدث الداخلي يظل مثقلا بتفاصيل غائمة ، وربما قصد النص أن يغلف حياة شهرزاد بطلة الرواية بهالة من الغموض الشفاف الذي يهدف إلى التشويق وإضفاء العمق والنأي عن تسطيح الحياة أو تنميط الشخصية



المتن الشعري في رواية (الينابيع) * للروائي عبدالله خليفة

وجدان الصائغ **

إذا كان الخطاب الشعري المعاصر قد استجلب وبوعي منه التقنيات السردية ليخلق له هيكلية شعرية جديدة يتماهى فيها الشعري بالسردي نائياً بذلك عن الغنائية المباشرة ، فان الخطاب السردي (القصصي والروائي) لم يكن بمنأى عن الترسيمات الجغرافية الجديدة لحدود الأجناس الأدبية وعبر تفكيكه البنية التحتية للنص السردي واعادة صياغتها مستثمراً إمكانات المتن الشعري بانزياحاته المشفرة وترميزاته الموحية،

* عبدالله خليفة ، رواية الينابيع / الجزء الاول ، اتحاد كتاب وادباء الامارات ،الشارقة ١٩٩٨ .
رواية الينابيع / الجزء الثاني ، اتحاد كتاب وادباء الامارات ، الشارقة ٢٠٠٠

** باحثة عراقية مقيمة في اليمن.

وهي ظاهرة ليست مستجدة في أدبنا العربي فمنذ العصر الجاهلي نلمح رغبة الناثر القديم في ترصيع متنه النثري بشذرات شعرية سواء أكانت صياغية أم مقتبسة من الرصيد الشعري الضخم لخزيننا الثقافي ومثل هذا ينسحب على الأدب الأوربي إذ اعترف موليير صراحة بوجود هذه الظاهرة في نتاجه الإبداعي حين قال مستنكراً تساؤلات النقاد في هذا الشأن: (إنني آخذ ما يلزمني هنا حيث أجده سواء في الشكل الموسيقي أو الشعري أو سواهما!) وهو ما يؤكد حقيقة راسخة هي أن النص الإبداعي - وينطبق هذا على الشعري والسردي معاً- هو بلورة تشكل خلاصة الخزين المعرفي الإنساني وهي خلاصة لا تعرف القوالب والتقنين الاجناسي الصارم. وان الناظر في راهننا الثقافي سيشهد بالضرورة استمرار هذه الإيقاعية اعني (اشتباك الشعري بالسردي) وعبر حركة المتون الشعرية ولاسيما قصيدة النثر صوب المنظومات السردية مغدقة على جسد النص السردي التماعات الصور ودهشة الترميز مع احتفاظ كل من الجنسين الأدبيين باستراتيجاتيه التكتيكية وهو ما جعلنا نجزم بان استدعاء الصورة الشعرية يسهم في تنامي الإيقاع الروائي وتفعيل نغمية السرد . وهو ما يصح تماماً على نخبة من النتاج الروائي الذي يطرح وفقاً لتقنياته المدهشة إشكالية مفادها :هل يمكن أن تكون الرواية في زمن الرواية هي البديل الأجمل عن المطبوع الشعري ؟ وهل يمكن أن نخضع الروائي للقب شاعر حين نسترجع ما قالته سوزان بيرنار وعلى لسان فكتور هيغو: (فليذهب الشاعر إذن حيثما شاء ، ويعمل ما يحلو له ، هذا هو قانونه ... وسواء أكتب نثرا أم شعرا ، سواء أنحت في المرمر أم صب تماثيله من البرونز ... فهذا رائع ، والشاعر حر)[1] ؟ كل هذه التساؤلات وسواها قفزت إلى ذاكرة التأويل وهي تتأمل تضاريس البنية السردية لرواية الينابيع بجزأيها الأول والثاني للروائي البحريني عبدالله خليفة إذ يستوقفك مستويان ؛ أحدهما مهيمن ينتمي إلى تقنيات السرد التي تؤثث الفضاء التدويني للرواية وتخضعه لآلياتها فتشذره لغة البياض ترقيمياً إلى ثلاثة وستين مشهداً في الجزء الأول من الرواية والى واحد وستين مشهداً في الجزء الثاني منها ، ويضيء المستوى الثاني - الذي نحن بصدد تعقب ملامحه- التحولات الشعرية للمحكي السردي حيث يستدعي عبدالله خليفة كل تقنيات قصيدة النثر ليبلور من تفاعل الشعري بالسردي نصاً ينفتح على كل التأويلات ، ولعل عنونة الرواية (الينابيع) تضئ هذا الشغف الصياغي إذ يمكن أن نستشعر زخم الإيقاعات المنفلتة من ذاكرة هذا المحمول اللفظي فثمة إيقاع الخصب المشتغل على تلوين الأمكنة بالخضرة واليناعة ، وإيقاع الماء المستمد من حركة الينابيع وتدفق جريانها وإيقاع الحياة وإيقاع، ... وهي تتآزر لتشكل بلورة مشفرة تحيل إلى أمكنة ترميزية معممة تتحول شعرياً لتشكل جغرافية مكانية متخمة بالمفارقة والتأويل . زد على ذلك أن المخيال السردي قد اخضع الصياغة الشعرية لنسقين أحدهما حاضر والآخر غائب .

(١) سوزان بيرنار ، قصيدة النثر من بودلير الى ايامنا ، ترجمة : أ٠د٠زهير مغامس ، دار المأمون ، بغداد ١٩٩٣ ، ص١٦١ ومابعدها

* النسق الحاضر:

وتشكله خرائط الصور الشعرية المتخلقة من أقصى الإيحاء والترميز والمتحركة داخل الفضاء التدويني للرواية لتؤشر تحولات اللغة السردية ووفق منطلقات المدرسة التصويرية متوناً شعرية إذ لا شعر إلا بوجود الصور المكتنزة بالدلالة . لاحظ مثلاً استهلال المشهد رقم (٣٩)(٢) وحيرة أوراق التأويل إزاءه ؛ أهي قبالة قصيدة نثر تفضح تساؤلاتها المريرة راهن إنساني شرس ملبد بالإلغاء ؟! أم قبالة متن سردي يعكس سريان المونولوج المحموم لعلي وهو ينوء تحت كوابيس الحمى ، قارن الآتي :

(لماذا الصمت؟ لماذا يتحجر الرجال في الغرف الخلفية ، وتتحول العصافير الى حيات ، وتذوب كلمات الأنبياء في الطين ، ويكون البشر كالماعز المذبوح ؟ ولماذا تغدو اللآلئ والدفاتر مشانق؟ لماذا يتهاوى الجسم الممتلئ بالدم والسحر فوق القضبان والأرصفة والالحفة ؟ يا سيدي الإله ، يا مطر الأجوبة، أغثني ، رأسي تنفجر، ولعابي رماد ، وعيوني جمر ! انهمر مطر ، وسمع الأقدام تخوض والقوارب تسبح في نزيفها الأبدي).

إن صعوبة تحليل المتن الشعري المرتبط بالسرد تكمن في عدم قدرة التأويل على الانطلاق بعيداً عن فضاءات الخطاب الروائي كما هو شأن التأويل الشعري البحت إذ إن الشذرة الشعرية وان بدت متألقة إلا أن أوراق التأويل تبقى وبوعي منها خاضعة لاشتباك التقنيات السردية ، فهذه التساؤلات المريرة - التي وجهها علي (الابن غير الشرعي لمحمد العواد) للشيخ سعيد زوج أمه فيّ ظناً منه انه أبوه الحقيقي - تخرج من دائرة الاستفهام لتدخل دائرة المناجاة المحمومة الملتهبة وهي تتحرك بين القيمة المحسوسة (الأب) الراحل والقيمة المجردة (الذات الإلهية) وهي أيضاً تتحرك بين الهم المحلي والهم الإنساني ، إنها باختصار تعكس تراجيديات الإنسان المرهف المسكون بالفكر الوقاد المرموز له بـ(الدفاتر واللآلئ) واحتضاراته المتوالية على بوابة الزنازين (الغرف الخلفية) و(المشانق) حيث الانوات الزائفة المتحجرة (تتحول العصافير إلى حيات) ، وربما أضاء المخيال السردي (لعابي رماد ، وعيوني جمر) مكابدات بروميثيوسية جديدة وعذابات معاصرة مستجلبة من الرغبة في فيقاد عتمة الآخر باحتراقات الأنا المتوحدة مع الهم الجماعي ، زد على ذلك أن انهمار المطر بذاكرته القرآنية الحافلة بالغضب والسخط لم يكشف عن استجابة ميتافيزيقية لتساؤلاته فحسب وانما كشف من عتمة الراهن وكابوسية اليومي المعاش حين أصغينا إلى صوت (الأقدام تخوض والقوارب تسبح في نزيفها الأبدي) لتتأكد الحركة المفرغة في دائرة المكابدة .

وحين يشاء الخطاب السردي في المشهد رقم (١٠)(٣) أن يعكس احساسات محمد العواد وهو يرقب حدث توافد البسطاء على الميجر ، فانه يرسم من التحولات التي طالت المكان واناسيه

(٢) عبدالله خليفة ، ج٢ ص ١٣٦

(٣) نفسه ، ج١ ص ٣٨

صورة سوريالية (غرائبية) عرت الراهن وصورت تناقضاته المذهلة ، قارن الآتي :

(تدافعت الألسن تنسج خيوط عناكب ودم ، واستحالت المدينة فجأة مقبرة كبيرة وأعشاش ومسلخ ، وبدت البيوت الكبيرة العملاقة وسط المدينة وكأنها حيتان طلعت من تحت المياه ، وتلألأت بروجها ، ونوافذها باللؤلؤ المشتعل والأسنان والدم... الوجوه الساكنة الغافية ، والأرجل العصي المرتجفة ، وأجساد الريش المندفعة في أي ريح ... استحالت فجأة إلى سلاسل من حديد وتنانير لاهبة ، وراحت تنضج خبز الألم).

تتضح البنية السوريالية للوحة في اكثر من مستوى ؛ فثمة تضخيم الأمكنة (بدت البيوت الكبيرة العملاقة وسط المدينة وكأنها حيتان طلعت من تحت المياه) وتغليفها بغلالة مرعبة (وتلألأت بروج البيوت ، ونوافذها باللؤلؤ المشتعل والأسنان والدم) والغلو في تصوير الانوات المستلبة (والأرجل العصي المرتجفة ، وأجساد الريش المندفعة في أي ريح) وهي تحيل مجتمعة إلى سخرية مريرة من واقع مأزوم وراهن ملبد بقهقهات الحزن(خبز الألم) إذ أن فيه ما يضحك ويبكي معاً وربما لان هناك قرابة غير معلنة بين الهلع والضحك - على حد تعبير لوي فاكس - زد على ذلك أن هذه اللوحة الملونة بحمرة طريفة تعكس تفاصيل الوجع ومساحاته الشاسعة المستجلبة من (الألسن تنسج خيوط .. دم + تلألأت بروج البيوت ونوافذها باللؤلؤ المشتعل والدم + تنانير لاهبة) قد أضاءت بنيتها الغاطسة زمناً وشخوصاً وحواراً - مونولوجاً محموماً وديولوجاً ملبداً بالخذلان - بالإضافة إلى تفاصيل الحدث الذي ادهش محمد العواد فبقي حائراً إزاء متوالياته المذهلة. ويمكن القول بأنها أضاءت أيضاً موقع السارد وقربه من الحدث ، وبعبارة أخرى فإننا يمكن أن نلمح حركة عينيه وهو يخبرنا به ويعطينا تأويلاً مقنعاً لما حصل ويحصل معلناً عن وجهة نظره .

وتشكل خاتمة المشهد رقم (٤٢)[٤] بؤرة تنويرية يكثف من خلالها المحكي النصي التنامي الإيقاعي للحدث الذي يخفي تحت أستاره صراعاً تاريخياً دامياً بين صوت القهر الجماعي وصوت التحرر والانعتاق ، تأمل كيف وظف المخيال السردي التقنية التشكيلية وهو يصوغ صوراً شعرية تكثف ملامح الانكسار وفضاءاته الدامية لتكون قبالة مرايا صقيلة تعكس ملامح الشيخ ناصر السعد وهو يتحسس فجيعته بزوجته التي اتسقت إيقاعات صوتها مع إيقاعات الحدث الخارجي حين قررت تركه بعد أن غادره صولجان الجاه والسلطان:

(اختفت كأنها لم تكن . كلمات رهيبة قصيرة انفجرت ثم وضعت في يديه أشلاء العمر والأبناء . مطر غزير من الرماد انهمر من السقف والزمان ، وبدا ملتحما بأشباح ووجوه مكسورة الأنوف ، وخيول غارقة في الدم والأحزان) .

---

(٤) نفسه ، ج١ ص ١٤٤

تفضح الصور الشعرية المتخمة بالهزيمة والاغتراب عمق مكابدات الذات الواقعة تحت شراسة الحدث ، ولعل مخيال التلقي يلمح الحرائق التي لفعت الأنا المنكسرة وهي تتحرك من داخل الذات المعطوبة إلى العالم الخارجي لترصد الزمن (أشلاء العمر) وترصد الأمكنة الأليفة (سقف). وبنظرة متأملة نستكشف توق النص في تكثيف الأجواء الكابوسية وتهشيم مرايا المكان وعبر خلق طوفان عاصف (مطر غزير من الرماد انهمر من السقف والزمان) يمحق كل الأشياء الجميلة ويغيب ملامحها ، وهو ما يقترب كثيراً من فكرة جلد الذات وقد عزز هذا التأويل التحولات المريعة لهذه الشخصية التي كانت متوجة بالعز والفخار (وبدا ملتحما بأشباح ووجوه مكسورة الأنوف ، وخيول غارقة في الدم والأحزان). إن هذه الأنا تستكشف عمق عذاباتها في تمرئيها بالمكان الذي شهد مباهجها ولحظات زهوها وهو أسلوب حكائي يمكن تسميته بالسرد الاستبطاني الذي يفضح الموقف الفلسفي للرواية إزاء هذه الكينونة بوصفها وعلى اقل تقدير الأنموذج الشرقي المكرور للذات المتألهة المهوسة بشهوة السلطة .

وتضيء الصورة الشعرية في المشهد (٣٢)(٥) مكنونات مي (معشوقة محمد العواد وزوجة الشيخ حامد) هذه الشخصية المولعة بالثراء والرغبة العارمة في الاكتمال بالآخر ، ويمكن القول إن هذه الشخصية هي بؤرة العمل الروائي اذ تطل علينا بوصفها جسداً أنثوياً يثير مخيلة محمد العواد ويدعوه في النهاية للمقامرة بحياته ، تأمل كيف وصف المخيال السردي مكابدات مي بعد أن أصبحت في بيت زوجها روحاً موؤدةً و جسداً أنثوياً عاجزاً عن استقطاب الزوج الغارق في نزواته النسائية :

(ما أقسى هذا الليل الهابط بمساميره الصدئة على جبينها ، ينغرز ببطء ، وينشر رماده وملحه في عيونها المفتوحة للصباح البعيد ، القصر عبد اسود في الجزيرة الخرساء ، وليس لها إلا الحكايا واشعار الجواري).

إننا في هذا المقتطف السردي قبالة متن شعري يحايث احساسات الأنوثة بالاغتراب المكاني (القصر عبد اسود+ الجزيرة الخرساء) والزماني)(الليل بمساميره الصدئة + الصباح البعيد) بل والنفسي المستجلب من رغبة النص في ترميز تطلعاتها (ينشر رماده في عيونها + مسامير الليل الصدئة في جبينها) ليخلق منها شهرزاد جديدة يخضعها السياق السردي للثقافة الفحولية وللعبة الموت اليومي فتستجير بـ (الحكايا واشعار الجواري) لتخفف من غلواء الترقب والانتظار.

وقد تكون البنية الشعرية شفرة سردية تتحرك في اكثر من اتجاه يضئ الحدث تارة وملامح الشخصيات وأمكنتها أخرى ، لاحظ كيف وصف استهلال المشهد رقم(١٣)(٦) التقارب النفسي بين مي زوجة الشيخ حامد ومحمد العواد على الرغم من الفاصل الاجتماعي والمكاني الذي يحول

(٥) نفسه ، ج١ ص ١٠٩
(٦) نفسه ، ج٢ ص ٥٠

دون تحقق حلم اللقاء بينهما :

(نائيان عن بعضهما، قريبان في لهبهما وأنفاسهما، والبدر يصعد في الشرق معشوشباً بأغصان غيوم).

تتكئ هذه الومضة الشعرية على تقنية الإسقاط الفني (active- projection) (٧) حين تخلق متوازية ترميزية بين (محمد العواد + مي) و(البدر + أغصان الغيوم) إرهاصاً بقرب تفتت الحواجز المكانية بين العاشقين وربما نستشف من التشفير الاستعاري (معشوشباً بأغصان الغيوم) الحركة المراوغة التي ستوقع البدر (محمد العواد) في شرك الغواية الجسدية المهلكة فيسقط صريع شهوته ثم صريع رصاصات ابن مي في خاتمة الرواية. زد على ذلك إن هذه الصورة البصرية المركبة(البدر يصعد في الشرق معشوشباً بأغصان غيوم) تحيل إلى تألق محمد العواد في سماء الغناء والتطريب حد تماهيه مع البدر المتوج بأكاليل الغار ، وقد أضاءت ذاكرة الفعل (يصعد) طبيعة هذه الحركة الرشيقة صوب البزوغ .

ومن المفارقات الدلالية التي تطرحها النزعة الشعرية المهيمنة ؛ ارتكاز المشهد نفسه الى الغيوم والقمر – في موضع آخر (٨) – بوصفهما بؤرة ترميزية تحيل إلى خرق المقدس والمحظور ومهمازاً مشفراً يؤشر حركة مي المخاتلة للقاء بمحمد العواد نزيل بيتها وضيف زوجها الشيخ حامد وهي حركة متخمة بالهوس الجسدي الذي سيوقع الاثنين (محمد ومي) في فخ الغواية المهلكة :

(هي تمشي الآن في أحشاء الغيوم في السماء ، ونثيث القمر الضوئي ،ورذاذ المطر الأول ، وهو يقبل قمم النخيل ويتساقط على صدر الأرض العطشى . كأن ثيابها تتسرب منها ، وجوعها يتفجر برقاً ، وسيوف من الضوء تدخل فيها والماء الطاهر يغسلها ويقبلها وكانت كل الردهات منطفئة والأبواب متحجرة ولم يزل صخب العود مرافقاً للهواء ولخلايا الجدران ، يسحبها من صدرها

---

(٧) عرف كارل غوستاف يونج الاسقاط الفني بانه ((العملية النفسية التي يحول بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التي تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية ، يحولها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها الآخرون)) ويشير الدكتور مصطفى سويف الى تماهي الاسقاط والترميز في قوله)) :بان الإسقاط هو عملية لا غنى عنها في فهم عملية الامتصاص(Introjection) حيث يسكب الشخص احاسيسه في شيء ما ، –أي يموضعها– وبذلك يتسنى له أن يفصل بينها وبين الذات ، وبقدر ما يكون هذا الشيء رمزا فان صاحبه يكون مبدعاً عبقريا . ((من الواضح أن ما يهم هذه الدراسة هو الاسقاط الفني – إذا صح التعبير – وهو الذي يفضي إلى ترميز الاشياء)الحية والجامدة(التي يسقط عليها المبدع احساسات متباينة فتستحيل رموزاً مشفرة متوترة لا حصر لها . وللاستزادة ينظر : د. مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع العربي ، دار المعارف ، ط٣ ، القاهرة ١٩٦٩م ، ص٢٠٣ ومابعدها ، كما ينظر كتابنا : العرش والهدهد ، مقاربات تأويلية لبلاغة الصورة في الخطاب اليمني المعاصر ، مؤسسة العفيف الثقافية ، صنعاء ٢٠٠٣ ، ص ١٥٠

(٨) نفسه ، ج٢ ص ٥١

نحو تلك الغرفة كوة الحريق).

تطرح هذه الصياغة الشعرية التي جاءت بضمير الغائب وعبر وعي السارد أمام مخيال التلقي شفرات ترميزية تدفع بنية الحدث برشاقة إلى الأمام فأما الشفرة الأولى (هي تمشي الآن في أحشاء الغيوم في السماء) فإنها تستبطن طبيعة هذه الشخصية الحالمة المتمحورة حول مباهج الجسد وغواياته المهلكة ، وتعكس الشفرة الثانية (ورذاذ المطر الأول ، وهو يقبل قمم النخيل ويتساقط على صدر الأرض العطشى) زمنين متصادمين ؛ أحدهما منصرم شهد أوج العلاقة بين محمد العواد ومي وقد فضحت الصورة الشعرية الممزوجة برذاذ المطر الأبعاد الجسدية لهذه العلاقة من جانب ومن جانب آخر فإنها أشادت بها حين قرنتها بـ(قمم النخيل) المتخمة بالجمال والكبرياء حين كانت مي حرة طليقة . واما الزمن الآخر فهو الراهن المعاش الملبد بالعطش الذي يستعيد بنهم تلك اللحظات الفارطة ويتوق لاستجلابها على الرغم خروقاتها للنسق الاجتماعي. وتفضح الشفرة الثالثة (كأن ثيابها تتسرب منها ، وجوعها يتفجر برقاً) الشبق الجسدي لمي الذي صيره النص قرين البرق الخلب بل إننا نستشعر سخرية المخيال السردي من هذه الرغبة (كأن ثيابها تتسرب منها) بغية إدانتها من طرف خفي . وترهص الشفرة الرابعة (سيوف من الضوء تدخل فيها + الغرفة كوة الحريق). بالخاتمة الدموية للحدث الذي سيطيح بالكينونتين (مي ومحمد العواد) معاً.

وعلى الرغم من انشغال المشهد رقم (٢٦)[٩] في تكثيف ذروة التصاعد الدرامي بسبب من تخلي محمد العواد عن فيّ (الفتاة الملتحمة بالمكان وفطرته) والمتورطة بعلاقة غير شرعية معه بعد أن أحست ببوادر الحمل ، فان النسق الشعري قد اطل في اكثر من مفصل ، لاحظ مثلاً كيف رصدت مرايا السرد احساسات الأنوثة المتخمة بالخذلان والرعب من التحولات الكابوسية للأمكنة :

(كانت تتقطع دموعا ويدا وثديا، كل ينابيعها المحبوسة بإقفال الأمل ، ضخت فجأة كل الوجع والرعب ، وصارت المدينة والسماء كلها حصى ...)

تفضح ذاكرة المحمول اللفظي (الحصى) العقاب السماوي للخطائين (الرجم) ويفلح المخيال السردي حين يجعل من الحصى مكاناً مغلقاً يكبل هذه الكينونة لنستشعر حركة الرجم من كل الجهات (السماء + المدينة) توكيداً لغياب الرحمة والعدالة ورغبة من النص في ترسيم خريطة للمكان المعادي الذي يمارس على الذات الأنثوية شراسته .

وتفضح البنية الشعرية لاستهلال المشهد رقم (٥٤)[١٠] عذابات علي بعد غياب أمه (فيّ)

---

(٩) نفسه ، ج١ ص ٩٢

(١٠) نفسه ، ج٢ ص ١٨٤

المفاجئ (هذا الجسد الأنثوي الجميل الذي كان محشوراً بين رجلين) أحدهما شرعي(الشيخ سعيد) والآخر معشوق خارج النسق الاجتماعي (محمد العواد/ والد ابنها) بحادث غامض يتأرجح بين الدهس المعنوي (الاغتصاب) والدهس الجسدي (حادث سير) حيث تبقى لغزاً مشفراً قابلاً لكل الاحتمالات وتبقى جرحاً فاغراً في ذاكرة ابنها (علي) تأمل ما أورده المحكي السردي منعكساً على وعي هذا الابن المهشم تحت معاول الفقد والغياب المباغت:

(هذه مرايا الريح ، ووجوه الطواويس والأقنعة ، من يتكلم في الماء المقفر من الأعشاب والصوت؟ كل لحظة يفتح الكفن يتفجر وجهها المرتعب. أية أصابع هذه التي أطبقت على جسدها الهش ، وغيصت السكاكين في حوضها الممتلئ بالماء والعشب ، لماذا اخذوا أمي مني ؟... لماذا جعلوني اصرخ هناك وأهز المدينة واعوي مثل ذئب يأكل جراءه؟ ... لماذا وجدت السرب مثل البيت العفن الذي لا يفقس سوى الحيات؟ لماذا أصبحت لي عدة وجوه وأدراج مليئة بالسكاكين والأشباح؟... الروح تجري في الأزقة تتسول الدم ثم تحترق في أعمدة الدخان والزمان).

لابد من الإشارة إلى أن هذا الاستهلال المرمد قد شكل أفقاً مرآوياً نلمح من خلاله عذابات علي واحساساته المتناسلة بالشتات بعد غياب الام الرامزة للانتماء والخصب (حوضها الممتلئ بالماء والعشب). فـ (مرايا الريح) قد شكلت مهمازاً مشفراً يخفي في بنيته الغاطسة ألواناً من الدمار والخراب المادي - الذي ألقى بظلاله على المكان الأليف (البيت) - والخراب المعنوي المستشف من تشظيات علي وتساؤلاته المريرة الملفعة بالتمرد على وجوه الطواويس والأقنعة (الزهو الأجوف + الزيف) - بل أن الواو العاطفة قد أفلحت في تكريس المواجهة بين مرايا الريح وهذه الوجوه إشارة إلى غياب الجمال والقيم في ظروف تعمد النص إشراك التلقي في صياغة تفاصيلها والإجابة عن عناقيد الأسئلة الباحثة عن هوية الجناة المجهولين (أية أصابع هذه التي أطبقت على جسدها الهش ، وغيصت السكاكين في حوضها الممتلئ بالماء والعشب) أضف إلى ذلك أن أوراق التأويل تستشعر نمواً في شخصية علي التي غدت متأرجحة بين الإحساس الشديد بالذنب والرغبة في جلد الذات (لماذا جعلوني اصرخ هناك وأهز المدينة واعوي مثل ذئب يأكل جراءه؟) وبين الرغبة في الانتقام من المجهول (لماذا أصبحت لي عدة وجوه وأدراج مليئة بالسكاكين والأشباح؟... الروح تجري في الأزقة تتسول الدم ثم تحترق في أعمدة الدخان والزمان) بل أن تساؤله (لماذا وجدت السرب مثل البيت العفن الذي لا يفقس سوى الحيات؟) يشكل ذروة الاغتراب النفسي والزمكاني.

ويستثمر المشهد رقم (٤٣)[١١] براعة التساؤلات الساخرة في تجسيد مرارة محمد العواد وهو يرقب سفينة الثائرين فارس والمزين تتوغل في البحر لتلقيهما في باخرة قصية تحملهما إلى المحيط - كما تورد الرواية -:

---

(١١) نفسه ، ج١ ص ١٤٥

(ماذا فعلنا غير أغنيات وفرحة وصرخات وحصى مندفع نحو الخيول والحراب المفترسة ؟ ولماذا كل هذا ؟ والوطن جالس على مقعد التراب ، والأكواخ تطلق خيوط الزيت والدخان في رحلة الأسرة والتناسل والصمت).

يكثف هذا المتن المتخم بالانكسار عبثية الجهد المبذول (أغنيات + صرخات + حصى) باتجاه تغير خرائط العتمة والتشظي (الخيول + الحراب المفترسة) وقد كرست (الأكواخ «التي» تطلق خيوط الزيت والدخان في رحلة الأسرة والتناسل والصمت) فضاءات الاغتراب عن الآخر الراضخ لسلطة التهميش والاستلاب والمنشغل بمباهجه الآنية المرموز لها بـ(الأسرة والتناسل والصمت). إن الخط السردي المحايث للبنية الشعرية المتوترة التي كثفت دجنة الخيبة قد أخفى في حقائبه مجموعة من الأحداث الدامية الممنتجة والمتكئة إلى استباق وارتجاع وحذف وتأجيل وتوقف مقترنة بأشخاص وفضاء من الزمان والمكان . لنكون في مواجهة صورة كاريكتيرية ساخرة تقودنا سردياً إلى الحدث المغيب الذي يسبق اللحظة السردية الشاخصة التي شكلت أحد مرتكزات النمو في شخصية محمد العواد .

و يتأكد في استهلال المشهد رقم (٢٥)(١٢) نجاح النص في استدراج التلقي إلى فراديسه السردية عبر هذه المواشجة بين الشعري بانساقه التي تكثف مساحة البوح وتمنح المتن ترميزاته المترامية الدلالة وبين السردي الذي يرقب نمو الحدث - حدث لقاء محمد العواد بفارس الشخصية الثائرة على رموز التهميش - وتفاصيل المكان الذي كان مسرحاً لعذابات فارس المبعد عن وطنه . تأمل كيف مظهرت البنية الشعرية ملامح الانوات التي ضج بها مكان اللقاء حيث كانا (يتسكعان في مدينة بومباي الهائلة الرائعة المخيفة . يجلسان في مرقص واسع) - على حد تعبير الرواية - :

(فتنبثق فراشة من شرنقة ، امرأة مدهشة تتحول إلى سرب من الطيور المرفرف الصادح ، قدماها لعبة ضوء ، وخلاخيلها مطر ضاحك في الأزقة ، ويداها تقفان فجأة وسط الوجه مضمومتين كسيف يعطي العينين فرصة الفتك).

لا ادري لماذا أحسست بان هذا الاستهلال يمارس على أفق التلقي سرداً مزدوجاً فهو وان كان من حصة السارد حين ورد بضمير الغائب إلا انه جاء مستبطناً لشخصية محمد العواد الذي لا يرى الأنوثة إلا جسداً مكتنزاً بالغواية الحسية ومتواليتها المبهجة . وهو ما أشارت إليه الرواية في شذرات رصعت الخطاب السردي واعطت انطباعاً واضحاً عن سجية هذه الذات الشغوفة بالمغامرات النسائية. إلا أن عودة سريعة إلى خرائط الصور الشعرية المحتشدة في هذا الاستهلال ستحيل إلى مراهنة النص على براعته في تشغيل ذاكرة التلقي على اكثر من اتجاه فثمة تشغيل لذاكرة الحواس (البصر « فراشة من شرنقة + سرب من الطيور المرفرف + قدماها لعبة

---

(١٢) نفسه ، ج٢ ص ٩٢

ضوء + يعطي العينين فرصة الفتك» و السمع « وخلاخيلها مطر ضاحك في الأزقة + الصادح» واللمس « ويداها تقفان فجأة وسط الوجه مضمومتين كسيف » والشم «الذي بقي محتجباً خلف السطور إذ لا يمكن أن نستدعي هذه اللوحة بمنأى عن العطور الشذية والبخور») وتشغيل الذاكرة الجمعية عبر استجلاب لوحة متكاملة من الرقص الهندي (فتنبثق فراشة من شرنقة ، امرأة مدهشة تتحول إلى سرب من الطيور المرفرف الصادح) بل أن الدقة في وصف الرقصة (ويداها تقفان فجأة وسط الوجه مضمومتين كسيف يعطي العينين فرصة الفتك) يصل ذروته حين تكون تفاصيل الجسد الأنثوي الفاتك عتبة لامكنة أليفة منقوشة على جدار الروح (قدماها لعبة ضوء ، وخلاخيلها مطر ضاحك في الأزقة) لتكون قبالة متوازية إيحائية تتحرك بين دفتي الغياب والحضور فثمة سمفونية الجمال الباذخ الحاضر وسيمفونية الخصب الغائبة والمرتهنة في الامكنة الاثيرة (الازقة) الحالمة بالغبطة والنور.

ويتوغل المخيال الشعري الى تفاصيل استهلال المشهد (٥٦)[١٣] ليضيء مكابدات الكتابة هذه الحرفة الملفعة باللهيب والاتقاد ، وهو يخفي تحت التماعات الصورة حركة السرد المشتغلة على استبطان شخصية الاستاذ فارس هذا المناضل الذي نفي الى الهند بسبب من مواقفه الجريئة ضد استلاب الهوية وعاد الى وطنه ليلقى نكراناً وعقوقاً ، قارن الآتي :

(كان يهذي مراراً ، ويصطخب ، وينتحب ، ويسمع اصواته وكأنه ينشر لحمه وعظمه ، يحمل ورقه الكثيف، الممتلىء بانفاس الدخان، ويلقيه في النار ، ويعود ليدق الصخور ثانية ، بآلة يسمع صوت تكسر سنها الحادة وحشرجتها الحديدية)

يشكل الوجع السيزيفي بؤرة المتن الشعري المتخم بالتشظي والاغتراب ازاء ذاكرة المكان المثقوبة والمعطوبة ، بل ان المتوالية التراجيدية تتكثف عبر لقطات ممتنجة تختصر عذابات الذات الملتزمة (كأنه ينشر لحمه وعظمه) التي تجد في الكلمة رسالة تنويرية ونقشاً لاينسى في ذاكرة الاجيال ، وربما عكس القلم (آلة يسمع صوت تكسر سنها الحادة وحشرجتها الحديدية) التفاصيل الوعرة لرحلة الكتابة ، اضف الى ذلك ان المقول السردي (ويعود ليدق الصخور ثانية) يكشف ابعاد المحنة الزمكانية من جانب ومن جانب آخر يضيء ملامح الاصرار التي تقمع الاستسلام والهزيمة .

ويمنح المعطى الشعري المشهد رقم (٣)[١٤] مخيال التلقي سانحة استكشاف شخصية بدر وعبر استرجاع المونولوج ملامح معشوقته ثريا شقيقة عادل خسرو لتكون نبراتها المهموسة شفرة شعرية تتمحور حول رؤى هذه الكينونة، قارن الآتي :

(كيف تخيط من لفائف الالفاظ عقوداً وثيابا وطيورا تطلقها في الفضاء وتقيم مهرجانات من

---

(١٣) نفسه ، ج٢ ص ٩٢

(١٤) نفسه ، ج٢ ص ١٧

الالوان والزغب . هناك تنفتح عريشة العنب للكلمات الكبيرة ، وهواجس للامة ، وسكاكين الغزاة وعبق الطوفان ويجد الاصابع الصديقة الرفيقة والوجه المعشوق وارجوحة الحب والايام الحلوة وليس دقائقها الصغيرة في جيوبه ويملأ بضحكاتها اروقة صدره وايامه ، ولينمو في الليل والفراغ مثل زنبقة كونية)

اية انوثة شاء المخيال السردي ان يصنع ؟ واية لوحة شعرية اراد ان يشكل ؟! وهل اشتغل على استدراج ملامح فينوس ليخطفها صوب فضاء السرد فيمنحها ملامح جديدة وهوية مغايرة نلمحها عبر تغييب تفاصيلها الجسدية وتأثيث ملامحها النفسية الباذخة الجمال (كيف تخيط من لفائف الالفاظ عقوداً وثيابا وطيورا تطلقها في الفضاء وتقيم مهرجانات من الالوان والزغب) ؟! بل اننا نشهد انبعاثاً طريفاً لهذه الكينونة من راهن يرث الماضي ويتفتق عن آت شفيف (هناك تنفتح عريشة العنب للكلمات الكبيرة ، وهواجس للامة) بل ان المتن الشعري وعبر هذا التراصف المدروس لمعماره الفني يصير بلورة سحرية تعكس رؤى بدر وثريا الرومانسية الحالمة بغد يتفتت فيه النفي والمصادرة (سكاكين الغزاة)، ولايخفى وعي المخيال السردي في التسمية الشعرية لشخصيات الرواية فبدر يغرم بثريا وكلاهما يتحركان صوب سماء ملونة بفراشات الانعتاق والنور .

وتعكس مرايا الصور الشعرية في المشهد رقم (٣)[١٥] خرائط الحزن التي صيرت بلور المكان بنية تاريخية تؤشر الملحمة الفريدة التي صاغها انسان المكان تحت فضاءات مكفهرة . تأمل تحديداً صوت السارد وهو يرقب احساسات محمد العواد الذي تحرك به القارب من المحرق الى المنامة - حيث اخذه الرصيف الى حشد السفن المجنونة (على حد تعبير الرواية)-:

(خشب يرقص في الموج والنار ، واجساد محروقة عارية تخفي الصواري والغيم والحبال ، افواه تصرخ وتحرك عمارات الحطب والمسامير، وتجعل البحر يتقلقل وينتفض ويتطاير ، آلاف الرؤوس تطلق الريح في الاشرعة ، وآلاف النسوة بثيابهن الملونة يخفين زرقة البحر ويصدحن بعويل الاغنيات وهي تغدو ايد ممدودة لرجال يذوبون في المياه .الريحان المتناثر في الاجواء وعيون النسوة وراء البراقع والعباءات وصدى نشيج الصواري)

مما لاشك فيه ان هذا المشهد التراجيدي المكرور قد فرضته جغرافية المكان الذي شهد طقوس الرحيل والبكاء (افواه تصرخ وتحرك عمارات الحطب والمسامير + نساء يصدحن بعويل الاغنيات + صدى نشيج الصواري) لتتخلق من هذه الحناجر المنتحبة سمفونية طريفة للحزن تتماهى فيها نبرات الذات بالمكان . واذا كان الروائي عبدالله خليفة وعبر عناقيد الصور الشعرية المتخمة بعذابات الانسان قد ركز على سيرة المكان لانه راو مشارك ، فانه قد استثمر الطاقة

(١٥) نفسه ، / ص ١٥

الهائلة للذاكرة التي تقتبس ترميزات الانوات المتحركة على مساحة النص (خشب يرقص في الموج والنار ، اجساد محروقة عارية + تجعل البحر يتقلقل وينتفض ويتطاير«شرراً» + عمارات الحطب) لتوقد مناطق السرد وتخطف فضاءها لتولد فضاء شعرياً مترعاً بالتماعات الصورة الفنية المتخمة بفجيعة الغياب.

ويصوغ استهلال المشهد رقم (٦٠)[١٦] من القفال لوحة شعرية سيرية وثائقية تؤرخ للمكان و افقاً مرآويا تتمرأى فيه عذابات المكان وانواته (الذات المترقبة والذات المبعدة كرهاً عن الاحبة والوطن) وعبر تقصي تفاصيل لهفة فيّ وولدها علي لقفال سعيد المناعي من رحلة الغوص المهلكة:

(عادت السفن ، واشرعتها ممتلئة بالهواء والامل . حمامات ترفرف من فوق الشطآن ، وزغاريد تندلع من القلوب الظامئة ، اجساد شرهة لنسوة يقتحمن المياه بالنار والريحان . ثلل الرجال ، اشباه العراة ، التي نسيت بعضاً من ضلوعها وعيونها وايديها في ادغال المياه ، تلتحم باغصان النسوة المورقة ، وعشب الاولاد والبنات الوافر).

يشتبك في بنية هذا المشهد الضاج بالحركة والعنفوان الشعري بالسردي فنستشعر وعي الذات الساردة بمحنة الغياب لذلك فانها تقوم بتشغيل اكثر من ذاكرة (ذاكرة المكان + ذاكرة التلقي) لبلورة سيرة شعرية خاصة بالمكان وبالقفال تحديداً بوصفه مهيمنة اجتماعية وثقافية ، فتحشد الرموز المكانية المتحركة بين اقصى السلام والبراءة (السفن حمامات ترفرف فوق الشطآن) واقصى الهلاك (ادغال المياه) بل ان الذاكرة الاسطورية للخطاب السردي تجد في هذا القفال تموزاً جديداً ينبعث للحياة كل اياب بقرينة الخضرة التي اجتاحت النفوس (ثلل الرجال ... تلتحم باغصان النسوة المورقة ، وعشب الاولاد والبنات الوافر) زد على ذلك ان المشهد الشعري يعكس من طرف خفي احساسات مزدوجة من طقوس البهجة واللوعة بهذه العودة التموزية (وزغاريد تندلع من القلوب الظامئة ، اجساد شرهة لنسوة يقتحمن المياه بالنار والريحان). لتتكشف قدرة السرد على ان يمسرح المتن الشعري وان ينفذ الى بنيته الغاطسة فنحدس زمنين :(تقويمي «مدة رحلة الغوص» ونفسي «زمن الترقب والمكابدة») ونسمع اصوات الانوات المبتهجة التي يختلط لديها الواقع بالحلم والممكن بالمتخيل لنتأكد لنا قيمة ما يقدمه التصوير الشعري للمتن الروائي دون ان تنطفىء جذوة السرد تحت تشكيلاته الانزياحية .

وتلمح اوراق التأويل في استهلال المشهد رقم (٥٠)[١٧] لوحة شعرية اخرى للسفن تتمحور حول مكابدات البحارة وعذاباتهم قارن الآتي:

---

(١٦) نفسه ، ج١ ص ٢١٢

(١٧) نفسه ، ج١ ص ١٧

(كانت السفن تنام على سرير الماء الهادىء الناعم ، متناثرة عند ينابيع الماء الحلو واللؤلؤ، استكانت بعد عناء النهار الشمسي الثقيل ، ولبست عباءة الليل ، وانهارت على الخشب والابسطة اللاسعة ولعاب المحار والحكايا القصيرة).

يكشف هذا المشهد الشعري الحالم المشتغل على كل الحواس طبيعة الانساق الاجتماعية المتحركة بين اقصى الاستبداد والتحجر (ملاك السفن) وبين اقصى الاستسلام والانكسار (البحارة) والتي غلفت مجتمع الغوص انذاك بعتمة تليق بعذابات الفرد الواقع تحت شراسة الحرمان [١٨] مثلها مثل (عباءة الليل) المسدلة على زمن المكان (السفن) الشاهد الوحيد على تلك المعاناة (النهار الشمسي الثقيل) وطبيعة المحصول الذي يتم استحصاله (خشب + ابسطة لاسعة + لعاب المحار + حكايا قصيرة). وتتأكد حركة المخيال السردي صوب الفن التشكيلي لاكساب اللوحة الشعرية بعداً تصويرياً مضافاً عبر المناغمة اللونية بين السواد (عباءة الليل) والبياض (نهار شمسي + اللؤلؤ) وجمالية المد البصري للبحر (سرير الماء الهادىء الناعم). وهي حركة موفقة تكثف التفخيخ الدلالي وتعلن عن التضاد الحاد بين البنية الحاضرة المنطوق بها للوحة المكان الزاهية المزركشة بالنعيم (كانت السفن تنام على سرير الماء الهادىء الناعم ، متناثرة عند ينابيع الماء الحلو واللؤلؤ) وبين البنية الغاطسة المسكوت عنها للذات المتخمة بالوجع والاستلاب ، وقد نجح الفعل المستعار (انهارت) في ان يوقد بمخيال التلقي ملامح الوهن.

* النسق الغائب :

تشكله البنية المسكوت عنها والمرتهنة خلف استار المتن الحاضر وهي تراهن على براعة المخيال السردي في تشغيل الذاكرة الشعرية للتلقي حين تخلق موازنة ترميزية بين بطل الرواية محمد العواد وعنترة بن شداد في اكثر من موضع في الرواية [١٩] مازجة بذلك الماضي بالحاضر ومستشرفة الآتي وكأن شخصية عنترة تتشكل في اللحظة الراهنة، فنشاهد هذه الكينونة المنبعثة من عمق التاريخ وهي تنفض عن كاهلها عذابات التهميش بسبب من لون البشرة المتسلل من الام العبدة لترسم بؤرة التوتر الدرامي للرواية الذي يخضع عنترة بطروحاته المعاصرة للسياقات الاجتماعية والثقافية والمعرفية بل قل والزمكانية لنلمح التحولات الطريفة في هذه الذات المتسللة من عمق الذاكرة الشعرية فنستكشف استعاضة محمد العواد السيف بآلة العود واستعاضته عن الفروسية في سوح الوغى بمغامراته النسائية واستبداله لقب عنترة الفوارس بلقب محمد العواد

---

(١٨) للاستزادة ينظر: د. ابراهيم عبدالله غلوم ، القصة القصيرة في الخليج العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط٢، بيروت ٢٠٠٠ ، ص٤٧

(١٩) سنتلبث في دراسة لاحقة عند خصائص هذه النسق بالتفصيل.

بل ان المخيال السردي يرسم صورة محايثة يتداخل فيها موت عنترة غدراً في معارك القتال بمصرع محمد العواد غيلة جراء مغامراته النسائية . كما نلمح في مرات عديدة امتزاج عذابات محمد العواد بمكابدات عنترة وامتزاجاً في نبرات صوتيهما توكيداً على النموذج الانساني المتكرر وسرمدية المكابدة السيزيفية ، وبنظرة متأملة نستشعر بان مي (معشوقة محمد العواد) هي عبلة معاصرة لم تخضع للاعراف الاجتماعية - كما خضعت على اقل تقدير فيّ - فكانت صورة للمعشوقة المفرغة من محتواها الفكري والروحي لتبقى متمحورة حول فروسيتها في خرق النسق الاجتماعي والقيمي .

وخلاصة القول ؛ فان المخيال السردي للروائي عبدالله خليفة قد صاغ في رواية الينابيع شذرات شعرية يمكن تسميتها تجاوزاً بقصيدة السرد - التي هي البنية الشعرية المهربة في حقائب الرواية - وهي قصيدة مرنة مرونة الفن الروائي تسهم بشكل او بآخر في تصعيد الايقاع السردي فهي قد تكون شذرة شعرية يتكيء عليها المجال السردي فنشهد وعبر التكثيف الشعري للخطاب الروائي ملامح الشخصيات وحركة نموها وتفاعلها مع الحدث والفضاء الزمكاني ونسمع احتدام الحوار ...، وقد يتسع جسد هذه القصيدة ليشمل البنية الروائية برمتها لنكون والحالة هذه ازاء قصيدة مشفرة تنأى بالمتن السردي عن التقريرية والخرائط الايحائية الجاهزة . انها باختصار خاصية صياغية تقف على تقنية انخطاف اللغة السردية وصيرورتها متناً شعرياً باذخ الدلالة .

الأقلف
والبحث عن الذات



عبدالجليل حسن *

تمهيد

تجيء هذه الدّراسة لرواية (الأقلف) لـ «عبدالله خليفة» وللمتسائل أن يستفهم ما الداعي التي حملتنا لدراسة هذه الرواية دون غيرها من الأعمال الأدبية ؟

إنّ من الضروري هنا تسليط الضوء على الأسباب التي من خلالها نستحضر ماهيّة البحث، للوقف على النتائج المرتقبة .

* باحث من البحرين.

وتأتي في طليعة تلك الأسباب أنّ رواية (الأقلف) لم تحضَ بدراسة تعطيها حجمها الفنّي المناسب، تبرز خصائصها ، ولستُ أدّعي أنّي سأطلع على المخزون الفنّي المكون لهذه الرّواية ، غير أنّي أؤكّد هاهنا إنّي سأقدّم شيئاً جديداً ، قدْ لا يرقى مع طموحات هذه الرّواية .

منهجيّة البحث :

لقد ابتغيت المنهج النّفسي مسلكاً في دراسة الرّواية ، وأداة لاستكناه معالمها المتميّزة. إنّ انطلاقي في هذه الدّراسة متسلّحاً بالمصطلحات النّفسيّة ، تعينني سبر أغوار هذه الرّواية فنّياً، وفتح مغاليقها المتوارية .

ولنا أنْ نتساءل، لماذا المنهج النّفسيّ دون غيره؟ وقبل الإجابة عن هذا السّؤال نطرح سؤالاً آخر قد يكون مرتكزاً للإجابة على السؤال الأوّل مفاده : هل لتكوين العمل الفنّي دور في تحديد الجهاز الواصف ؟ لاشكّ أنّ التكوين الفنيّ للعمل الأدبيّ يفرض طبيعةً منهجيّة قد تكون الأساس، لكنّه لا يكون نقطة البداية والنّهاية، كما أنّه المحدّد في درجة التعامل معه إن سطحاً وإنْ عمقا.

ولقد قسّمت بحثي هذا إلى أربعة مفاصل تحليلية، وتسبق هذه الفصول مقدّمة أراها قاعدة يتكئُ عليها البحث، استوضح في الزاوية الأولى فيها الملامح الواقعيّة لهذه الرّواية، وفي الزّاوية الثّانية أوضح فيها علاقة النّفس بالعمل الأدبيّ انطلاقاً من (التحليل الأوديبي)، وسوف أوظّف بعضاً من العناصر الدّلاليّة (المربّع السيميائيّ) لإنجاز هذه الدّراسة وتطعيم تلك المادة الخام بالمعطيات الفنيّة التي تزخر بها هذه الرّواية.هذا وسأتوّج في نهاية المطاف هذه الدراسة بخاتمة أتوصّل عبرها إلى أبرز الخصائص النّفسية التي ترسم أبعادها الفنيّة.

مقدّمة

أوّلاً: الملامح الواقعيّة .

رواية (الأقلف) رواية واقعيّة، تنطلق في تكوينها من قطعة مكانيّة مرسومة جغرافياً، وفي إطار زمنيّ محدّد. تحكي واقعاً يفرزُ مرارة الإنسان العربيّ، قد تركت كلّ حفنة من تراب وطنه بصمات الحرمان في نفسه فقد «**رزح الوطن العربيّ بمختلف أقطاره لاستعمار يستغلّ ثرواته وطاقاته وقدراته، ويحاصره في كلّ مكان بصنوف القهر والكبت والقهر؛ فقامت الرّواية بمهمّة الضمير العربيّ في مواجهة التحدّيات والأزمات التي عانتها الأمّة العربيّة في طريق تحرّرها وتقدّمها ،فعبّرت عن أفكار الأمّة ورصدت حركات الجماهير ونضالها عن طريق رسم شخصيّاتها، وعلاقاتها ونزواتها، وتصويرها لمختلف جوانب الحياة السّياسيّة والاجتماعيّة**».(١)

---

(١) الرّواية العربيّة والمقاومة الوطنيّة. ص/ ١٤٠ شؤون عربيّة أيار/ مايو ١٩٨٢ العدد (١٥).

« إنّ النّص الأدبيّ إذن يعيننا على فهم التّاريخ وحركته والإفادة منه، لما يحويه في حدّ ذاته من دلائل فنّية ، ويمكن أنْ يضيف إلى وعي الجماهير قوى جوهريّة تتحكّم في المواقف من خلال التّطوّر الفعّال (التّأثير الإيجابي) والانسياق تحت وطأة السلطة السّافرة في أيّ مجتمع بحيث يتحوّل إلى وعي المتلقّي ، بفعل المؤرّخ، إلى أداة ووسيلة في أيديولوجيّة السلطة السّائدة (التأثير السّلبي)». (٢)

الرّواية إذن تسجيلية لا تعدو أنْ تكونَ عملاً شفيفاً لمرحلة تاريخيّة، بيد أنّنا عبر هذا التحليل سنستشرف جوانب فنيّة قد انفردت بها هذه الرّواية، ذلك لأنّ الأيديولوجيّة الواقعيّة التي تتحرّك في فضاء الرّواية تتحرّك من بؤرة التّحولات النّفسيّة التي يرسمها الكاتب في شخصيّات عمله الرّوائي .

هذا وسوف ينكشف لناً جليّاً عبر الدّراسة أنّ هذا الملمح الفنّي (الواقعيّة) الذي نسج خيوط الرّواية ، لم ينغلق على نفسه ، بل كان منفتحاً على طبقات فصول الرّواية على معطى فنّي جماليّ مستمدّ من أبعاد الحركة النّفسية المرسومة لشخصيّات الرّواية .

ثانياً : الرّواية والدراسة النّفسية.

تنطلق دراستنا هذه لرواية (الأقلف) من منطلق التّحليل النّفسيّ، ولقد ابتغيت التّحليل الأوديبيّ منهجاً للدراسة والتحليل، ومرتكزاً ناجزاً لسبر أغوار هذه الرّواية واستحضار عناصرها الفنّية.

«إنّ عقدة أوديب وما ينشأ عنها من مركبات تمدّها بكثير من الحقائق الّتي تفسر لنا سلوك الأشخاص ومواقفهم». (٣)

«إنّ التّحليل النّفسيّ في النّقد والأدب برز فعليّاً مع (سيغموند فرويد) الذي يرى أنّ العمل الأدبيّ موقع أثريّ له طبقات متراكمة من الدلالة ولابد بالتّاليّ من كشف غوامضه وأسراره». (٤)

وقبلَ أنْ نخوضَ في هذا الميدان، أقف سريعاً في هذه الأسطر أبرز خلالها علاقة علم النّفس بالأدب، « **فليست علاقة الأدب بعلم النّفس مسألة حديثة العهد، بل هي قديمة قدم المادة الأوديبيّة ذاتها ، وليس من مغالاة القول أنّ الآداب القديمة هي أوّل المدارس التي عالجت مكوّنات النّفس البشريّة** ». (٥)

---

(٢) الاتجاه القومي في الرّواية (ملاحظات عامّة وقراءات نقديّة) هاني لبيب، الكويت/ سلسلة عالم المعرفة ١٩٩٤ / العدد (١٨٨) ص/١٤٢.

(٣) التّفسير النّفسي للأدب . د / عزّ الدّين إسماعيل .مكتبة الغريب/ الطبعة الرّابعة. ص/..

(٤) دليل النّقد الأدبيّ د / ميجان الرويلي . د/ سعد البازعي .

المركز الثّقافي العربيّ / الطبعة الثّانية ٢٠٠٠ . م. ص ٢٢٥ /

(٥) صراع المقهور مع السّلطة (دراسة في التحليل النّفسيّ لرواية الطّيب صالح).

د/ رجاء نعمة، بيروت . ١٩٨٦ /ص /٩

« إنّ النّفس تصنع الأدب ، وكذلك يصنع الأدب النّفس ، النّفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الأدب ، والأدب يرتاد الحياة لكي يضيء جوانب النّفس ... وحقيقة هذه العلاقة ليست مستكشفاً للإنسان الحديث ، لأنّها كانت قائمة منذ أنْ عرف الإنسان وسيلة التّعبير عن نفسه». (٦)

تحليل الرّواية :

الفصــل الأوّل :

التكوينات الدّلاليّة لحركة الذات :

رواية (الأقلف) لـ «عبدالله خليفة» تعالج إشكاليّة الاغتراب الإنسانيّ بوعي جديد ، عبر جدليّة الصّراع غير المتكافئ بين قوتين :

قوى مطحونة / قوى طاحنة .

تشكّل هذه الجدليّة متّكأً نفسيّاً، يفتح أمامنا آفاقاً دلاليّة .

من هنا لابدّ أنْ يقف القارئ بادئ ذي بدء عند عنوان الرّواية؛ ذلك لأنّه يمثّل البؤرة السّاخنة التي تكوّن منها الجسد الدّلاليّ لفضاء الرّواية.إنّ العنوان يشي بمعطى نفسي لأنّه يكتنز دلالة تصبّ بشحناتها في فضاء النّص، إذ يستجلب تماهيات دلاليّة عبر فضاء نفسيّ تتدفّق منه معاني القمع والانسحاق النّفسيّ، فتنشرها على حقول الرّواية ليذهب بنا بعيداً إلى أعماق النّص للنّزوح إلى قراءة دلاليّة تستجلب خامات التّحولات النّفسيّة لشخصيّات الرّواية القائم على التّضاد الدّلاليّ ، هذا التّضاد النابع من أغوار حركة التّاريخ، والذي أحسبه انعكاساً للحركة الأيديولوجيّة الواقعيّة التي تتحرّك فيها فصول الرّواية ، في إطار التّحولات النّفسيّة التي تسبح في فضاء دلاليّ فسيح .

يبدأ المفتاح الفنّي لرواية (الأقلف)، انطلاقاً منْ تشخيص الرّاوي لأزمة (يحيى) بطل الرّواية ، البطل الذي يحمل في ذاته حزمةً من الأزمات والعقد النّفسيّة. ((إنّها جملة من التّطورات والذكريات ذات القيمة العاطفيّة القويّة ، واللاواعية جزئيّاً أو كليّا)) (٧) ، فلقد وجد نفسه غريباً عن النّاس، إنّ ولادتهُ بلا أمّ ولا أب ، وحالة الجهل المهلكة التي عاشها في كتف جدته، والمستشفيات والأكواخ البالية ، والجدّة الخرساء ، والأطفال المعتوهين، عناصر مثّلت بكليتها حالة الضياع النّفسي ، ممّا جعل عقله ينساب نحو عاطفة الحبّ والخلاص المأمول.

يتشكّل النص فنيّاً انطلاقاً من هذه الأزمة النّفسية رسمت الحالة المتناهية لنفسيّة البطل المتصدّعة المتوارية خوفاً وحنقاً ، وذلك عبر الأفق الروائيّ الذي اعتمدهُ الكاتب كإسقاط أوّلي،

---

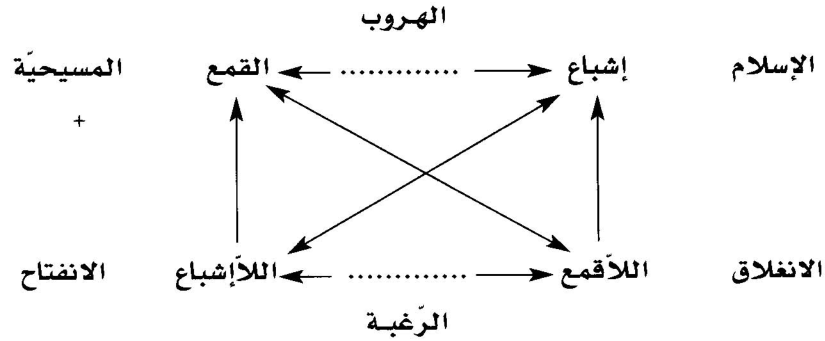
(٦) التّفسير النّفسي للأدب .ص/٥

(٧) معجم مصطلحات التحليل النّفسي جان لابلانش / ج . ب. بونتاليس ترجمة/مصطفى حجازي الطبعة الأولى / المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع ١٩٨٥م . ص ٣٥٦/

يبرز المخزون اللاواعي الذي تغذيه الحقول الوصفيّة التي وظفها الرّاوي لإجلاء الحالة التي كان عليها المناخ الرّوائي، فرسمت شفرات الكبت ((إنّها عمليّة يرمي الشّخص من خلالها إلى أنْ يدفع بالدّوافع والأفكار والتّصوّرات إلى منطقة اللاوعي))[٨]، الذي يضرب جذوره في البُنى العاطفيّة والجسديّة للحياة الجنسيّة التي يفترض إشباعها أو كبتها.

ولاستجلاب التّحولات النّفسيّة التي ترسم الملامح الفنّية لعناصر الرّواية نقف بين محطّات توصيفيّة نرصد فيها حركة ذات بطل الرّواية (يحيى)، وانعكاسات ذلك على التّكوين الفنّي للنّص.

أوّلاً : ترسيمة المربّع الدّلاليّ (السيميائيّ) الدّاخل في تكوين منطقة (اللاّوعي) لبطل الرّواية:



يشكّل التّضاد القائم بين مفردتي الإشباع والقمع ومتضمنيها اللاّإشباع واللاّقمع أساساً للتناقض الحاصل بينَ الرّغبة والهروب ، وبينَ الانقلاب والانفتاح ، وتتوزّع هذه المضامين الدّلاليّة ،وتفضي إلى مجالين دالّين :

الأوّل:(سلبيّ) ، يجمعُ بين حالتي القمع واللاّإشباع ، والهروب والانغلاق .

الثاني:(إيجابيّ) يجمع بين حالتي الإشباع واللاّقمع ، من جهة ، وبين الرّغبة والانفتاح من جهةٍ ثانية.

إنّ عقدة البطل تنطلق من عقد ساقها القدر الإلهيّ المحتوم ، قدرٌ قد خلّف فيه هالة هستيريّة ، وقفت كحاجز منيع دون تحقيق اللبيدو (الهو) النواة الجنسيّة ((النزّوة الجنسيّة مرتبطة بالنّشاط الجسديّ المرتبطة بتصورات الهوامات)).[٩]

إنّ العناصر التي تقوم عليها الصور القامعة عناصر إبادة للذات الإنسانية الطبيعيّة التي تنشد التلذّذَ تطالعنا في البداية العقدة الأوديبيّة ((إنّها مجموعة من رغبات الحبّ فالعداوة التي

(٨) المصدر السّابق. ص/٤١٦
(٩) المصدر السّابق. ص/٥٤٠

يشعرها الطفل تجاه والديه ، مستقاة من رغبة الملك « قصة أوديب »)) [١٠]، أوديب الذي فقد أبويه ، وتربّى في كنف الآخر .

« فجأة همس هذا الصّامت التّابع ، باللّغة ، وهو يشير إلى الثّمار :

- ما .. هذا ؟

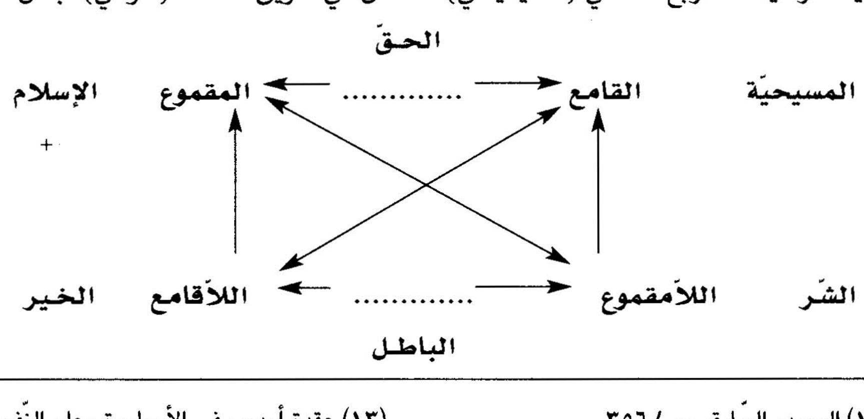
تطلّع فيه الجمع مذهولاً ، واشترك في ضحك صاخب ، وامتلأت فيه العيون بالدّموع ، ومنذ ذلك الوقت راحوا يسخرون منه ، وكلّما مرّوا بشيء قالوا «هذه صخرة» ، «هذا قارب ...».[١١]

إنّ الدور الوجدانيّ الذي تتقمّصه الجدّة، كعنصر إبدالي، صورة من صور القمع العاطفي في نفس بطل الرّواية، رغم أنّ الجدّة تمثّل قطب العاطفة الجامحة التي تكاد تلامس الأنوثة :

« ينتظر خطوات مفرحة حبيبة ، وأنفاساً لاهثة أموميّة، هي كوته الحنونة على العالم البشريّ ، إنّها خطوات جدته ... ، إنّها ترمقه بحبّ شديد، وتسند على الخوص ، ويغدو وجهها الذي يشبه الفطيرة المتبعجة في غاية إشراقه، فتغفو وتشخر ... ».[١٢] إنّ الأدوار النّفسيّة التي تمارسها الجدّة تنطلق من نقطة صاغتها العاطفة المتخمة بالمحبّة يعني هذا أنها تعاني من تضخّم انفعالي ، تؤكّد هذه الخاصيّة وظيفة المعاناة ، وتحفر في منطقة اللاوعي.

ينتقلُ الرّاويّ بنا إلى محطات وصفيّة تنفتح كلّ محطّة على أفق يبوح كلّ منها بقلق عميق يراود الكاتب ، ينكشف لنا ذلك حين نجد أننا بازاء صدمة جديدة يعاني منها الابن المحروم ، وهو ما أُصطلح على تسميته بالقلق الآتي ((وهو تلك الاستجابة التي يبديها الشّخص كلّ مرّة يجد نفسه فيها ، في وضعيّة صدميّة أي خاضعاً لفيضٍ من الإثارات)).[١٣]

ثانياً : ترسيمة المربّع الدّلاليّ (السيميائيّ) الدّاخل في تكوين منطقة (الوعي) لبطل الرّواية :



(١٠) المصدر السّابق. ص/٣٥٦

(١١) رواية الأقلف. ص/٩

(١٢) المصدر السّابق. ص/٦

(١٣) عقدة أوديب في الأسطورة وعلم النّفس تأليف/ باتريك فلاهي - ترجمة/ جميل سعيد منشورات مكتبة المعارف/بيروت. ص /١٥

بعدها ينفتحُ النّص على أفق نفسيّ أوسع، تفتحُ به مغاليق لاواعية . إنّ حضور المرأة في النص يمثل عنصراً فنيّاً بارزاً حرّك أغوار البنى العميقة في النّص، عبر تسلسل عاطفي فريد في نوعه، هذه العلاقة الحميميّة التي فرضت الخيوط التي نهضت بأعباء نفسيّة، تماماً كعقرب السّاعة هبوطاً وتصاعداً.

إنّ الانفتاح على العالم الآخر يمثل عنصراً متحركاً داخل بنية النص، إنّه ليقضي على التراكمات المكبوتة داخل (اللاشعور) عند البطل، تمثل هذه اللفتة تحولات الغرائز الإنسانيّة المطمورة (تحولات اللبيدو) طاقة متوهجة تخترق أسوار الكبت، وتفجّر فيه طاقة تنثر أشلاء الكبت.

إنّ العقدة اللّسانيّة التي لازمت بطل الرّواية ما فتئت أن انفكّت عنه بزوال الرقيب الأعلى، وانفتاحه على القوى الإنسانيّة النّشطة ، فأصبح التائق إلى الحبّ، التّائه إلى العلم والحكمة، يمثل تطبيباً نفسانيّاً لإمارات النّفس وعوالجها المتصدّعة، وخصوصاً أنّ تلك النّزعة أخذت في النمو المتصاعد عند موت جدته. «يداه تمسك وجهه المبلّل بالدّموع، ويتطلّع فيها وكأنّها في بركة غائصة في اليمّ العميق ، تأخذ ماعزها وأعشابها وأمطارها وصمتها إلى السّكون الأبديّ».(١٤)

إنّ الانتظام البنيويّ الذي يؤسّسه التناقض العمودي القائم بين الباطل والحقّ ، والذي يجمع بين المتضاديّن القامع والمقموع من جهة ، ومتضاديهما من جهة أخرى اللاّمقموع واللاّقامع من جهة أخرى تعطي داليّن :

الأوّل (سلبيّ): المتمثّل في الباطل بين القامع واللاّمقموع من جهة .

الثّاني (إيجابيّ): المتمثّل في الحقّ الذي يجمع بين المقموع واللاّقامع من جهة أخرى.

الفصل الثّاني:

لقد كان المكان الروائيّ دوره البارز في التشكيل النّفسي لشخصيّات الرّواية، ذلك لأنّ العنصر المكاني قد فرض خيوطه البارزة في بنية الرّواية الفنّية. «الأرض الخلاء الواسعة التي تلي الأكواخ، تبدو رماديّة كالحة، تنتشر فيه الحفر الكبيرة التي تتّخذ أمكنة لقضاء الحاجة، وهي تتحوّل إلى مستنقعات سبخة عندما ينهمر المطر. وتقع فيها مزابل وأراض رحبة مليئة برمل ناعم» (١٥)

هذا المنطلق الواصف يفضي إلى معطيات جدُّ عصيبة .

---

(١٤) رواية الأقلف . ص/ ١٢٠

(١٥) رواية الأقلف. ص /١٢٠

يشكّل الفضاء المكاني عنصراً مهمّاً من العناصر الفنّية البارزة، إذْ يلعب دوراً بارزاً في صياغة شخصيّات الرّواية، وتكوينها نفسيّاً. لقد غدا الحيّز المكانيّ مصنعاً عامراً يقوم بإنتاج الخامات النّفسيّة، ومن ثَمَ تشكيلها فنيّاً، بعد صياغتها صياغةً محكمة بارعة.

فضاء الرّواية المكاني ساهم بلا شكّ في ترسم معاناة البطل ، لكونه بطلاً يتماهى في مأساته ، فتتماهى فضاءات الرّواية في المساحة المكانيّة الخانقة . غير أنّ هذا الانغلاق المكاني لا يفتأ أن، ينفتح على عالم الذّاكرة . إنّه يشفّ بلا شكّ عن دلالات مشحونة بمرموزات نفسيّة، تكشف هذه المرموزات عنْ إشكاليّة حضاريّة وأيديولوجيّة، رسمتها حالة من التماهي النّفسي لبطل الرّواية.

ومن هنا يمكننا القول إنّ النّكوص للماضي واستشراف معالمه بكلياتها وجزئياتها يشكّل تقنيّة فنيّة ابنى عليها النظام الفنّي للرّواية . هذا التّصوير المكاني الذي لا نحتاج إلى مجهر لاستطلاع معالمه، إنّه عالم لا تشوبه الرّمزيّة، ولا الخياليّة الحالمة، إنّ الفضاء الرّوائي يسبح في عمق مأساة البطل، فيغور في أعماق دلاليّة تحركها مداخيل نفسه.

الفضاء الدّلاليّ ضمن معطياته المكانيّة ودوره في تشكيل الحركة النّفسيّة لبطل الرّواية :

١ معطيات الحقل الأوّل الدّلالية :

فضاء (الأنا)	فضاء (الهو)
الفضاء المكانيّ:(المستنقعات/الكوخ البالي/أكوام القمامة /المباني المتهرئة المعادل الدّلاليّ :(القهر/الحرمان /القمع/ الانسحاق النّفسي). النّاتج النّفسي: (الكبت +الانغلاق على الآخر).	الفضاء المكانيّ) :المستشفي الأمريكي/الشّقة المستأجرة/البستان) المعادل الدّلاليّ :(الإشباع/الرّاحة/الانبساط النّفسيّ). النّاتج النّفسيّ:(التّفريج+الانفتاح على الآخر).

إنّ العلاقة المتنافرة التي تجليّها المعطيات البيئيّة التي نشأ عليها (يحيى) وانفتاحه على العالم الآخر ثنائيّة شكّلت السياق النّفس لشخصيّة الرّواية فتولّد رزماً نفسيّة متصارعة :

(العجوز الخرساء / الكوخ البالي / الفقر المدقع / المستنقعات / المزابل) = صورة التأزم النّفسي.

(الفتاة المستهامة / البستاني المبشر / طومسون / المستشفى) = صورة الخلاص والحلم المنشود.

عبر هذه العلاقة المتشابكة التي تجسد نفسيّة البطل ، وفي شكل دائرة تنشطر ثلاثيّة ، تجلي النفس المتصارعة.(الوعي «الأنا الأعلى»/ ما قبل الوعي «الأنا» / اللاوعي «الهو »).

إنّ الظروف التي نشأ عليها (يحيى) قد أوجدتْ فيه عقداً نفسيّة ظلّت لصيقةً به طوال حياته ، فخلّفت فيه عناصر الكبتْ ، تلك العناصر عطّلت فيه نزوات «الطفل اللبيدويّة»، وأوجدتْ فيه تداعيات الحرمان والغُربة والخوف من الآخر . «.. وينتظر عارياً محتمياً في الشقوق عن الأنظار والشّمس الحارقة ، مدركاً أنّ هذا العري مخيف وعارٍ .. شعر أنّه إنسان مختلف غريب ، لقد نبت خطأ ، أو ظهر بصورة خارقة».(١٦)

الفضاء الدّلاليّ ضمن معطياته المكانيّة ودوره في تشكيل الحركة النّفسيّة لبطل الرّواية :

١ معطيات الحقل الثّاني الدّلالية :

فضاء (الأنا)	فضاء (الهـو)
الفضاء المكانيّ :(أزقّة المدينة الممزّقة / المشفى الأمريكي/الزنزانات).	الفضاء المكانيّ :(أزقّة المدينة الممزّقة المشفى الأمريكي).
المعادل الدّلاليّ:(الاضطراب/الخوف/ المقاومة).	المعادل الدّلاليّ :(الظلم/الاستبداد).
النّاتج النّفسي: (التّصدّي للآخر).	النّاتج النّفسيّ:(سحق الآخر).

في معترك الحديث الذي اشتدّ أواره بين الصديقين نلحظ سلسلة من الانتظام الواعي لمخلفات النّفس المشحون بدلالات نفسيّة تصب هذه الصراعات كتلاً نفسيّة مأساوية ، إنّ القلق المضاد والذي تسبب في طعن الصديق كانت تحركه تداعيات النرجسيّة السّياسية التي يعيشها الصّديق ، واستجابات لتداعيات خلفها وقائع المشفى الذي كان بمرأى من الصديق ، إنّه سلوك استبطاني يمثّل محطات قلق خلخلت أحداث الرّواية وجعلتها تمور بإرهاصات نفسية متوقّدة أحمتها ظـروف القهر السياسيّ . «بغتةً خفقت الأصوات . ظهرت شاحنات إنجليزيّة ممتلئة بالجنود الذين بدأوا هادئين كالصّخور .. الطلقات المتغلغلة في الصّدور ، والأجسام المتساقطة ، كان غيابها السّريع مذهلاً ووامضاً . الرّجال الذين حوله تبعثروا وتساقطوا».(١٧)

(١٦) رواية الأقلف. ص / ١٢٠

(١٧) رواية الأقلف. ص/ ١٢٦

يتشكّل فضاء الرّواية مكانيّاً -انطلاقاً من المعطى الدّلاليّ السّابق- في مساحات نفسيّة، ترصد حركة ذات البطل التي تحدّد مساحة الرّواية مكانيّاً وتشكّل بالتّالي علاقات نفسيّة مع الآخر، فينفتحُ هذا الفضاء المكانيّ على حقلين يأخذُ كلّ حقل مهمّة بارزة عبر توظيف جزئيّات المكان.

إنّ هذه المساحات المكانيّة تخلق مُعادلاً دلاليّاً ، يحمل حقلين متضادّين (السّلب/الإيجاب) ، وبعد أنْ ينثر الحقل الأول المعطى الدلالي الخاص به ، ينغلق على نفسه ، لكي يسمح للحقل الثّاني الذي يحمل إشارة (الإيجاب) من تكريس دلالته في فضاء النّص.

هذا البعد المكاني يعيننا في رصد حالة ، ويتحكّم في إبراز الشّكل التّراكمي لمأساة البطل ، الذي يشفّ عن معطى دلالي صاغته التكوينات الوجدانيّة لبطل الرّواية.

الفصل الثّالث : جدليّة الذّات والزّمن .

إنّ المعاناة الموقدة في أعماق البطل الكائن الإنساني الحامل اسم (يحيى) ، نسج تماهيات الحرمات الذي أخذ يحفر في منطقة متوارية من تاريخه. فتشحن دلالات نفسيّة دافقة انطلاقاً من رؤية فكريّة صاغها مبدأ الواقع . « تشكّل الذّات بعداً فنيّاً ودلاليّاً في صياغة الزّمنيّة للنّص الأدبيّ، وبخاصة النّص الرّوائيّ، وإنّ بناء الشّخصيّة في العمل الأدبيّ يستند إلى ماضي الشّخصيّة وحاضرها ومستقبلها ». ص١٥٨

بناء الزّمن في الرّواية المعاصرة ، د/مراد عبدالرّحمن مبروك، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ١٩٨٨م.

فقدان الأبوين أورث في نفسه تداعيات ظلّتْ تعبث في عمق ذاته ، ومطاردة (الأنا الواعي) حرّكتْ مساحات كبت خامدة أوقدت ضرامها. «وجد نفسه بلا أمّ بلا أب ».(١٥) إنّ فقدان البطل (يحيى) أبويه - كما يراهُ المحللون النّفسانيّون - يمثّل عند الطّفل صدمةً نفسيّة ، وتجعلهُ يعاني من الفراغ العاطفيّ ، لذا فإنّ الصورة الأوليّة لملء حالة الفراغ ومساحة العاطفة تتمثّل في الجد كعنصر بديل معوّضّ . ومن جهة أخرى تستدعي هذه الأزمة الانفعاليّة صوراً تغيب في وعي البطل مشحونة بدلالات نفسيّة ساقها المحيط الواقعي الذي يعيشه البطل.

يرسم الزّمن حركة الواقع المتّصل بإيقاع الحركة المأساوي الذي خلفتها القطعة الزّمنيّة، ومن هنا فإنّ الماضي المكتنز بخبايا مدمّرة لنفس البطل جعلته ينغلق في مساحة مأساويّة، مجراها الواقع المعيشيّ الذي تنشأ عن طريقة حنايا السّرد الوصفي، الذي يرسم أبعاد حركة الزّمن في الرّواية ، ويجسد طبيعة الحراك النّفسي للبطل.

« الزّمن يتجلّى تحديداً بالحدث ، وتثبيت الأحداث على خطا الزّمن هو الّذي ينتج الرّؤية العامّة للعلاقات النّاشئة بين الزّمن، وطبقاً لواقع الأحداث ينقسم الزّمن ». ص ٦٤

التّقنيّات السّرديّة في روايات عبدالرّحمن منيف. عبدالحميد المحادين المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر الطبعة الأولى ١٩٩٩م.

صحيح أنّ زمن السّرد الرّوائي قد حافظ على معطياته الواقعيّة، لكنه أعطاه دفعة إلى الأمام ، وفق أبعاد السيكولوجية البطوليّة، ممّا حدا بالسّرد الزّمني في الرّواية بأن يتسلّم وظيفة التّغلغل النّفسي، ولإبراز العمق الخفي لبطل الرّواية، عبر تفجيرات لغة السّرد. الذي ينبثق في الرّواية من الذاكرة الاسترجاعيّة « ولد» ، بمثابة الأداة العضويّة الحيويّة لمفاعلة الماضي، بمعنى أنّ نسيج الواقع المصيري للبطل .

إنّ الزّمنيّة المغلقة في فصول الرّواية ترصد أطوار الحدث الرّئيس لتحوّلات الذّات ، ، التي تنطلق من مفردة لغويّة تحمل أبعاداً دلاليّة . ، إنّها لغة الواقع المتشظّي ، الذي فرض بمساحاته الزّمانيّة حالة مأساوية ، متشرّبة من عمق ذاكرة البطل، ومتشرّبة من صياغة النّفس من جديد.

تفتح حالة اللاّوعي عند « إسحاق » على حزمة من القهر وسط الجو الموبوء التي عانـاها من (الأنا الأعلى) الذي يمثل الأب الأوديبي المتسلّط القاسي «امتلأتُ بالغضب، ورفضت أنْ أعمل. فجاء إليّ الأب، وأغلق عليّ باب المخزن، وتركني بلا عمل، ولا أمل. كنتُ أصرخ: لماذا يفعلون ذلك بي ؟!، رحت أحدّق في جلدي الغريب، أما الأم فتبدو منصاعةً ومستجيبة لحنق الـزّوج «كانت الأمّ الحنونة تصرخ بي ولا تدعني أنام، وحالما تصيح الديكةُ أجلب السمك والخضرة من السّوق»(١٧)

هكذا انفتح النّص عبر تقنيّة الزّمن السردي على آفاق الواقعيّة ، فعبّرت عن مخزونها الثّري بمسار زمني متماسك ، فعكست أزمة البطل النّفسيّة الطافحة على مساري الحياة . إنّها أزمة نابعة من أعماق جذور الزّمن الماضي بكلّ تماهياته.

إنّ الذّات عندما تفقد التّواصل مع ذاتها، ومع الأنا الجماعيّة ، تستحضر الماضي الأليف وبخاصة مرحلة الطفولة، وإنّ كان قاسياً، لتكون تعويضاً عن القيم المفقودة في الواقع المعاصر.

تتطورّ أزمة البطل النّفسيّة، وتخنق الأحداث السياسيّة عندما ينسحب من عالمه الواقعيّ، وينكص إلى الماضي، حالة تخلق نوعاً من التراضي المستهلك لمتطلبات الروح والجسد، ويستغرق في الخيال وتبلغ الأزمة ذروتها. فنكوص الطفل المحروم يمثّل أزمة نفسيّة «يحاول أن يتجرّد منْ وينسحب من كل هذا العالم المجلوب، الذي ... ويجري نحو البحر ، يجف في رقاب ويحاول أنْ يلقي الشباك ويصطاد السّمك ويختف في عشش الصّيادين المترامية على طول السّيف .... ».(٣٤)

في معترك الحديث الذي اشتدّ أواره بين الصديقين نلحظ سلسلة من الانتظام الواعي لمخلفات النّفس المشحون بدلالات نفسيّة تصب هذه الصراعات كتلاً نفسيّة مأساوية ، إنّ القلق المضاد والذي تسبب في طعن الصديق كانت تحركه تداعيات النرجسيّة السّياسية التي يعيشها الصّديق، واستجابات لتداعيات خلفها وقائع المشفى الذي كان بمرأى من الصديق، إنّه سلوك استبطاني يمثّل محطات قلق خلخلت أحداث الرّواية وجعلتها تمور بإرهاصات نفسية متوقّدة أحمتها ظروف القهر السياسيّ . «بغتةً خفقت الأصوات. ظهرت شاحنات إنجليزيّة مائية بالجنود الذين بدأوا هادئين كالصّخور .. الطلقات المتغلغلة في الصّدور، والأجسام المتساقطة، كان غيابها السّريع مذهلاً ووامضاً. الرّجال الذين حوله تبعثروا وتساقطوا».(٣٥)

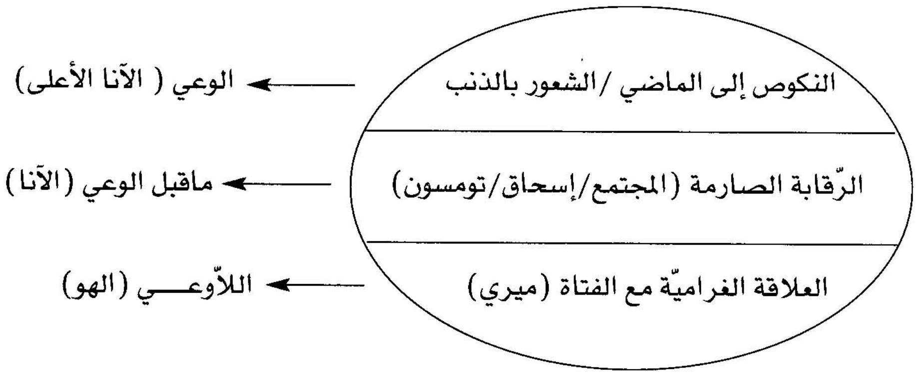
تتراجع الحالة اللاوعي إلى الماضي فبهظه ((خبرة صدميّة تهزّ كيانهُ النّفسي من أساسه هزاً، حتّى لتجعله يصد كلّ اهتمام بالحاضر والمستقبل، فيظل أبداً مستغرقاً في ذكرياته وماضيه)) وهذا ما صطلح عليه مصطلح)النكوص للماضي.(٣٥)

وتظهر العلاقة الواضحة بين صور الأعصبة النرجسيّة بين القطبين اللذين يشكلان تأزّما نفسيّاً في الحدث الرّوائيّ ، وذلك على النّحو التّالي :

(الأعصبة النرجسيّة)= تومسون/ كبت ⟵ صراع سياسيّ = عدوانيّة ⟵ حركة سياسيّة

(الأعصبة النرجسيّة)= إسحاق/ كبت ⟵ صراع سياسيّ = مقاومة عدوانيّة ⟵ حركة سياسيّة

٧- ويمكن تحديد العناصر الرّوائيّة التي تشكّل جهاز بطل الرّواية وذلك على النّحو الآتي:



الفصل الرّابع : متاهات الجنس.

إنّ الجنس في رواية (الأقلف) يعبّر عن متاهات نفسيّة ، إنّه يساهم في تعميق الهوّة التي تفصل بين منجز التّواصل اللاجتماعيّ ، والطّموح الحضاريّ ؛ ذلك لأنّ السّياق الذي تتمّ فيه عمليّة الواصل هذه تبنى على علاقة غير متكافئة. إنّ العقدة التي تلهج بها فصول الرّواية تدور في دوائر

قامعة للذّات الجنسيّة التي تحاول أنْ تسيّر الآخر دون الاعتراف بطبائع النّفس وحاجياتها. تنزلق تلك الشهوات المفرّجة بين (يحيى)، و (ميري) في مزالق معتمة ناشئة عن القيم الدينيّة التي تفرضها على الآخر ، فبعد أنْ حذّرتْ (ميري) أختها (جين) من مغبّة مهلكة، يوقعها في شرك الفردية، التي تتصادم مع (الأنا الأعلى) النور الإلهي الموعود.

« إنّك تنزلقين نحو علاقة ستهدم مستقبلك المهنيّ، ستفعلين مثل الأخريات، تتزوجين وتغادرين أخواتنا، ثمّ تصطدمين وتحاولين أن تعودي إلى عملك بلا فائدة».[١٩] يتّضح لنا من خلال القطعة الحواريّة السّاخنة هذه أنّ النزعة الجامحة تسيطر على عاطفة الأخت، وترسم في الوقت ذاته ملامح شهوة مخبوءة في نفس الفتاة الأخت، ولكنّ النّزعة الهدّامة تسيطر عليها، فتصاب بنرجسّية التّسامي ، لذا فهي تربأ بأختها أنْ تكون فتاةً ماجنة أو سلعة للنزوات الجسديّة.

تبرز الخيوط المكوّنة لعناصر النّص على هيئة قطب محرّك يدور في فلك من الثنائيات المتصارعة:

الحرمان ⟷ العطـــاء

المـــوت ⟷ الحيـــاة

النشـــوة ⟷ الإخصاء

غير أنّ شهوة الآخر تبدو في صراع مع «الأنا الأعلى» ((التي تمثّل الأخلاق والمجامع وهي السلطة العليا))[٢٠] فهذه (جين) تقع في عراك مع أختها (ماري) التي أخذت توبّخ أختها المتداعيّة تحت ضربات الشهوة وأمام الذئب الفاتك «الذي حاول أنْ يعبث بأنوثتها ، و يبغي بغيها، وتدنيس نورها الإلهي ».

« إنّه معجب بي كثيراً، ولا أستطيع أنْ أرفض دعواته. خاصة إذا كانت ممتعة !

- ولكنّك تعرفين إنّنا أخوات جئنا لمهمّة مقدّسة ، وليس لإقامة صداقات مع مهندسي وموظفي شركة النِّفط ! ».[٢١]

ترمي «ميري» عبر هذا الحوار إلى التماهي بالرّوح والرّقيّ إلى عالم النّور الإلهي المبشّر، إنها مبدأ خصام مع الطبيعة الإنسانيّة (الغرائز)، تلك الغرائز المستبطنة تجاه الآخر المعشوق (يحيى) في منطقة التوائم والائتلاف مع الآخر.

في هذه الحالة تغيب الدّلائل الشهوية النزويّة في ذات محبوبة البطل، وتسقط النّزوات الطبيعيّة وتجدها، وتوقظ غضب الأعلى المتسلّط كحاكم وقاضٍ لها.

في المقابل يعاني صديقه « إسحاق» من الغياب الجنسي ، أو بما اصطلح عليه علماء النّفس (الفطام الجنسيّ)، حيثُ ((تبدأ تشكيلات مضادة للعمليّة الجنسيّة إذْ ينحرف النّشاط الجنسيّ جزئيّاً عن الإشباع ويتّجه نحو أغراض أخرى، ويصبح تسامياً إلى حدٍّ ما)).[٢٢] لقد انقلبت النّزوة الجنسيّة إلى الضدّ هذا القلب الذي يمثّل قلباً في النشاط الغريزي المتعلّق بالجسد ، حالة من الارتداد من السّاديّة إلى الماسوشية حيث التكثيف الهوامي. ((إنّ انسحاب اللبيدو عن موضوعها في مثل هذه الحـالات، و انسحاب النـزوات اللبيدويّة على حساب النزعات الجنسيّة لإيجاد حالة من التّسامي)).[٢٣]

إنّ إكراه اللبيدو على التّراجع عن الموضوعات، وعن تراكمها في (الهو) شكّل نرجسيّة يسبب حالة من الكبت على. فالظروف القاسية التي نشأ عليها ظروف (خاصية) قد عطّلت طاقة اللبيدو وحاصرتها في دائرة مظلمة من القهر والضياع العاطفي، فاللّهجة الغاضبة، والعربة الحديديّة، والسواعد الفتيّة المفتولة، عناصر طوّحت بطبيعته البشريّة ، وجعلت منه حجراً متنقلاً يفقد الهاجس الغريزي. في المقابل يمثّل إسحاق رهاباً نفسيّاً للبطل ، إنّه الصديق الذي ولّد في نفسه حالة الكره والخوف معاً، كما ستكشفه أحداث الرّواية ، حتّى تشرّبت طفولته بالألم والحرمان والضياع، وتغلغل في منطقة اللاوعي، بعد أن تركت تداعيات في ذاكرة البطل الواعية.

« ماذا تفعل أيّها الحيوان ؟!

لماذا لا تتكلّم .. ماذا بك .. هل أنت أخرس ؟ ».

يبدو حضور «تومسون» لأول وهلة في أحشاء النّص كعنصر مفرّج، ذي حضور إيجابي في واعية البطل، الذي يتزامن مع نفحات الطاقة الجنسيّة، عنصر ذو حضور دلالي و قدرة على استدعاء احتياجات ذات البطل . غير إنه في الآن نفسه يستدعي حالة الكبت، ويوّلد شعوراً حرمانيّاً.

«وكان السيّد تومسون يلحّ عليها دائماً. ويذكّرها رسالتها العميقة».[٢٦]

((إنّ إكراه اللبيدو على التّراجع عن الموضوعات، تسبب تراكماً في ألأنا)) غير أنّ ((الجهود التي تبذلها اللبيـدو للعودة إلى موضوعاتها ، أيّ يمكن اعتبارها محاولة لاسترداد الصّحة ، وللظفر والشّفاء)).[٢٧]

إنّ حالة التفريج التي انتشلتْ نفسيّة البطل من جبروت (الأنا) ، قد حرّكت فيه نوازع الحبّ والأمل واللّذة الروحيّة ، والنشوة الجسديّة ، وأطاحت عن صدره أسوار الحزن وأطياف الجوع. إنّ العلاقة الاستيهاميّة التي ربطت بين البطل « يحيى » و « ميري » تختفي وراءها مشاعر تتّسم بالنّبل والعفّة والطّهارة ، وفي الآن نفسه تنتقل بنفس البطل من منطقة الوعي إلى منطقة (اللاوعي). وهذا ما سوف نستشفّه من السياق الرّوائي الذي يفرزه الحدث المتأزم في نهاية فصول الرّواية.

ولا شكّ في أنّ حضور (ميري) في النّص يرمز إلى الطّهر والمحبّة ، ويحكي لنا كيف أنّ استغراق ذات البطل في حبّها يؤكّد حالة إرواء عاطفي فقده منذ طفولته ، بعد أنْ عجزت الجدّة من إشباعه، لذا فقد كان طبيعيّاً أنْ تنتقل تلك الخضوعيّة والتّبعية المطلقة بطريقة آليّة إلى امرأة أخرى على حساب القيم الدّينيّة التي تعدُّ في الحقيقة خطوة حاسمة في الحدث الرّوائي ، وتركت بصماتها النّفسيّة فيه.

إنّه أحبّها منذ الوهلة الأولى ، ومنذ أوّل نظرة تلك المرأة التي تجمع إلى جمالها الجسدي جمالاً سماويّاً وخلقاً مستقيماً.

«أنت يا ميري راهبة قبل أنْ تكوني ممرّضة. لم نحضركِ هنا لتقيمي علاقات غراميّة فاضحة وشائنة ! منذ أنْ جيء بهذا الشّاب وأنت ملتصقة به .. يمكن أنْ أبرّر علاقتك به قبل أنْ يتحوّل، ولكنْ ما فائدة ذلك الآن ؟! ».[٣١]

فبعد أنْ حذّرت الأخت الواعظة أختها من فتك الذئاب الضارية التي تحاول النيل من قدسيتها، نراها ترتمي في دائرة الغريزة التي رسمها عشيقها بسياج من الحبّ والعاطفة والحنان المتدفق مثلت حالة لاشعورية ومصدر إلحاح نفسي.

غير أنّ حزمة من الهوامات « ونعني به))سيناريو خياليّ يكون فيه المتخيَّل حاضراً ، ويرسمُ هذا السيناريو – عن طريق العمليّات الدّفاعيّة صورة مشوّهة لتحقيق رغبةٍ لا واعية، ويأخذ الهوام أشكالاً مختلفة منها الهوام الواعي، وأحلام اليقظ والهوام اللاّوعي..)) [٢٨] التي تحاصر وعي الفتاة الجفيلة كعنصر محقّق لطاقة (اللبيدو) ومنشطٌ لها، لا تلبث أنْ تتعثر في دائرة أبدية.

«كانت ميري مرهقة. كان لونها المتورّد مصفرّاً، بدا عليها شرود غريب، وهو عندها داخل عليها من حطام الشوارع، ومنفلتاً من عيون النّواطير ، كان عاجزاً عن الفهم ، يدور في اضطراب المكان وأشلائه » [٢٩]، بينما تنشط هوامات « الآخر » الذي يمارس دور (الأنا الأعلى المتسلّط).

تعاني (ميري) من هيجان عصابي، وهو أطلق عليه علماء النفس اسم « النكوص اللبيدو » ((وهو الارتداد إلى الموضوعات الأولى فهو على التّخصيص ما نلتقي به في إطار ميل عند العصابيين)) [٣٠]، وحدة مزدوجة وضعت الأغلال في عنق الشهوة الإنسانيّة .

غير أنّ الكاتب يحاول حل العقد الأوديبيّة التي يعاني منها (يحيى) ، فكل خطوة تقرّبه من الفتاة يستشرف فيها خلاصاً من سلطة الآخر التي تحول دون إروائها ، ويتجلى ذلك في اللّقاء الغراميّ، واعتناق المسيحيّة. غير أنّ حركة خفيّة تحرّك عناصر النّص وتجلّي أزمة البطل إذ تظهر «الأنا الأعلى» «تومسون » وتنفتح مغاليق الدّائرة ، وتتسبّب في تحطيم «النّزوة الفتيّة»، فيوبّخ الفتاة المبشّرة في مشفى الرّسالة.

تنكشف عبر الوقائع التي يحتضنها التسلسل الزّمني لوقائع الرّواية شخصية القدّيس (تومسون) الذي تجلّى في شخصيّة هرميّة ترابيّة مثّلت نظاماً استبداديّاً وطاغياً لا يعرف شيئاً من العاطفة، حملت تلك الصّورة الإجرامية متاريس ذات شحنات نفسيّة ، ولّدت جواً من الصراع بينه وبين البطل، كمحور دفاعي يحول دون إخصاء الابن الأوديبي القابع في أحشاء زوجته. يعني هذا أنّ (تومسون) يعاني من انفصام في شخصيّته ، وهي حالة نفسيّة متأزّمة يمكن أنْ ترميّ بثقلها المزمن ، وتسبّب متاهات نفسيّة منغلقة، هذا ما تسوقه أحداث الرّواية .

٧- «بدلاً من أنْ تلّوث هذه المرأة وتفضحها إلى الأبد تخلّص من هذه المضغة من اللّحم ، دعها تتطهّر من وسخكَ وعارك ! هيّا قم وقل لها ذلك .. تتطلّع في بابتسامة شاحبة وحزن غامر .. أهذا هو ذاته الرّاعي الطيّب الذي ينتزع أورام الجسد والأرواح ويقود القطيع الهائج البائس إلى مملكة الرّب ؟ أينَ ذهبت ترانيم الأحد وصلوات الأعلى».(٣٢)

بعد هذه القطعة الحواريّة التي تكتنز دلالات نفسيّة يصــاب يحيى بمرض نفسي يسمّى الأصدمة (TRANUMATIC NEUROSES) ، وهو نوع من الاضطراب الصدمي ، وينجم عنه عجز المريض عن أنْ يستجيب بطريقة سويّة إلى خبرة انفعاليّة لا قبل له بها.

المراجع

١- رواية الأقلف/عبدالله خليفة
الطبعة الأولى/المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر ٢٠٠٢م .

المصادر

١- محاضرات تمهيديّة في التحليل النّفسي تأليف سيجمند فرويد ترجمة د/ أحمد عزّت راجح .
مكتبة الأنجلوالمصريّة / الطبعة الرّابعة ١٩٧٨م.

٢- عقدة أوديب في الأسطورة وعلم النّفس تأليف / باتريك فلاهي ترجمة/ جميل سعيد
منشورات مكتبة المعارف / بيروت.

٣- معجم مصطلحات التحليل النّفسي جان لابلانش / ج . ب. بونتاليس ترجمة/مصطفى حجازي
الطبعة ألأولى / المؤسّسة ابجامعيّة ببدّراسات والنّشر والتّوزيع ١٩٨٥م .

٤- دليل النّقد الأدبيّ د/ ميجان الرويلي. د/ سعد البازعي
المركز الثّقافي العربيّ / الطبعة الثّانية. ص ٢٢٥

٥- التّفسير النّفسي للأدب . د / عزّ الدّين إسماعيل. مكتبة الغريب / الطبعة الثّانية.

٦- المنهج الموضوعي (نظرية وتطبيق) د/ عبدالكريم حسن
دمشق / الطبعة الثّانية ١٩٩٦م.

٧- صراع المقهور مع السّلطة (دراسة في التحليل النّفسيّ لرواية الطّيب صالح).
بيروت / ١٩٨٦م.

٨- الاتجاة القومي في الرّواية (ملاحظات عامّة وقراءات نقديّة) الكويت/ سلسلة عالم المعرفة ١٩٩٤ / العدد (١٨٨) ص/١٤٢. هاني لبيب

٩- بناء الزّمن في الرّواية المعاصرة د/مراد عبدالرّحمن مبروك الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ١٩٨٨م.

١٠- التّقنيّات السّرديّة في روايات عبدالرّحمن منيف. عبدالحميد المحادين المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر الطبعة الأولى ١٩٩٩م.

الدّوريات

١- الرّواية العربيّة والمقاومة الوطنيّة. ص/١٤٠ شؤون عربيّة أيار/ مايو ١٩٨٢ / العدد(١٥).

شهادة في زمن الاستشهاد

محمد عبدالملك



-١-

لماذا كتبتُ ؟ قد تكون هناك أسبابٌ كثيرة وهذا هو المرجح . ثمة أسئلة سهلة وصعبة في نفس الوقت، صعوبتها في أنك لا تستطيع حصرها في إجابات محددة. فلو سؤلت مثلاً : لماذا تعيش ؟ بماذا تجيب ؟ أو لماذا تحب ؟ الكتابة هي هذا المزيج من الحب والعيش والانفعال. ولن أضع نفسي طويلاً أمام اختبارات هذا السؤال.

وسأتذكر البداية : كنا رهط من الشباب يريد أن يقدم نفسه للآخرين في الستينيات، يأخذ هذا الرهط أدواراً مختلفة، ويجرب التعبير عن نفسه. ويظن هذا الرهط الجديد أن ما من قوة تستطيع أن توقف إرادة التعبير وإثبات الذات لديه. كنا مسكونين بإرادة التغيير لأسباب تلقائية جداً : نحن محاصرون في معسكر كبير أسمه الحياة، ومعسكر أصغر هو الاستعمار. وهناك الفقر والجهل والتخلف. وساهمت القراءة في دفع هذه الحركة الشعورية الداخلية الملحاحة إلى الأمام، وخروجها إلى السطح. اندفعنا في البداية بأجسادنا الفتية وعقولنا الصغيرة لإشعال فتيل الفتنة تحت إغواء السياسة المبكر، فهي أداة التعبير الأولى، وحركتها الراجحة. ودفعتنا سليقة القراءة الكثيرة لتجربة الكتابة. لابد أن هذا الإغواء كان خفياً. نعرفه ونتجنبه لأنه صعب. لن أقول أننا خططنا للكتابة. الكتابة لاتقبل ولا تتحمل هذا السجن. لقد حدث الأمر فجأة. مخاض خفي كان يكبر فينا ولا يظهر. كل كاتب لابد أن يتورط أولاً بقراءات كثيرة. حب القراءة ينمي حب الكتابة. بدأت بقصص التراث الشعبي: عنترة (عدة أجزاء). وسيف بن ذي يزن، والزير سالم الكبير. في سن المراهقة بدأت قراءات الواقع. انتقلت من التاريخ والخيال إلى الحقيقة والواقع. تلقفتنا الحركات اليسارية النشطة في تلك الأيام ونحن طلبة في الثانوية. كانت الثانوية تعادل الجامعة في تلك الفترة لا في المناهج الدراسية، إنما في التكوين العام للأفراد والاستعداد لخوض معركة الحياة. لا ادري سر تلك الثقة الزائدة فينا لابتكار حياة جديدة. بدليل انخراطنا في الأحزاب السياسية قبل أن نبلغ العشرين.

نامت الكتابة فينا فترة من الوقت ونحن منشغلين بتغيير العالم. ابتكرنا وسائل جديدة للعيش بامتلاء، وفي وجهة أخرى أقل ضجيجاً وربما اكثر فعالية.
كانت حركة تحرير الوطن العربي المحتل من قبل الإنجليز والفرنسيين نشطة وأثمرت الفكرة القومية عن هدف الوحدة مع الحرية. وكانت قضية فلسطين رافعتنا. أول ما كتبنا في السياسة.

تستطيع أن تلاحظ سمة واحد لكتاب الستينيات في البحرين والوطن العربي في هذه الفترة هي الكتابة بغزارة في الأدب السياسي. وجاءت نتاجات هذه الفترة على درجتين من الكفاءة : أدب سياسي رفيع، وأدب سياسي هابط . تلك كانت المرحلة الأولى للكتابة، تلتها تشكلاتٌ جديدة تمخضت بعفوية من خلال الخبرات الجديدة. كان الأدب العربي في الثمانينيات على وجه التحديد يستيقظ على هذا الاختلاط بين السياسة والأدب، وهذا الولاء الأدبي للسياسة، وهذه التبعية الروحية للسياسة. وهنا حدثت انعطافه ثانية جديدة لكتابة أدبية سياسية، تنزع لشروطها الفنية.

ذهبنا إلى التخصص اكثر. لم يكن ذلك يعني اتقاء السياسة، بل انغماسا آخر مختلف أكثر وعياً وانسياقاً وراء أفق الكتابة المفتوح على الحياة، السياسة ضيقة، والحياة واسعة، وعندما تكتب السياسة بشروط السياسة لا تكتب أدباً، وعندما تكتب السياسة بشروط الأدب تكتب أدباً رفيعاً. الارتهان إلى شروط الكتابة، وحقائق الحياة وأشياءها المثيرة للدهشة راح يتبلور.

-٢-

الثمانينيات هي مرحلة مراجعة. مراجعة ما كتبت، مراجعة العمل السياسي، مراجعة التحولات الاجتماعية، التحولات الجسدية، والنفسية، وانقلاب القيم والمبادئ، وانغماس الناس في الحياة وأشيائها الصغيرة في عصر الطفرة النفطية والثراء . ترك الناس الوحدة والحرية وتحرير فلسطين واتجهوا إلى ذواتهم الخاصة وملذاتهم الخاصة، وعذاباتهم الخاصة. غيرت الطفرة النفطية البشر مائة وثمانين درجة . تحول قطاع كبير من المثقفين إلى تجار، وانتقل جزءٌ من المناضلين من الثورة إلى الثروة. كنت أراقب هذا المشهد التراجيدي بدهشة، لأننا كنا قاب قوسين أو أدنى من الأهداف الكبرى في الوحدة والحرية وتحرير فلسطين أو هكذا خُيل لنا. وكنا نقترب من صناعة الإنسان العربي الأعلى إن صحت التسمية، ذلك الإنسان الذي - ولأول مرة من قرون- سيكتب تقويماً جديداً لنهضة مختلفة.

إن الشعوب مثل الأفراد تتقلب وتتحول، وهي ليست واحدة عبر التواريخ. وقد تضعف الشعوب وتتحلل تحت قصف الظروف الكثيرة. وقد تحول الناس من الاهتمامات الروحية إلى المادة واللذة الجسدية. ما شأن الكتابة في هذه اللحظة ؟ كان مصدر هذا السؤال منطقياً ، حيث أن الناس انفضوا من حولنا ، وتركونا. لا أحد يقرأ في الغيبوبة، الشواذ هم من يقرأون وهذا عصر الكلام (علف الأذن).

-٣-

بالنسبة لي كانت الكتابة دائماً هي انغماس بالحياة، أي بالآخرين. لا يمكن أن أكتب لنفسي، إذا فعلت ذلك فعلي أن لا أنشر ما أكتب. مجرد الرغبة في النشر تعلن عن نزوع إنساني اجتماعي عند الكاتب للتفاعل مع الحياة.. حين يدير لك الآخرون ظهورهم تصاب بحيرة. لمن تكتب؟ مع من تتفاعل؟ من يتفاعل معك؟ من يثيرك ويغريك للكتابة؟ هنا تبقى الكتابة وحدها الكتابة، وتبقى أنت وحدك. في السبعينات طبعت دار الغد ثلاثة آلاف نسخة من كتاب (نحن نحب الشمس). وبعد شهور نفذت معظم النسخ. وفي التسعينات طبعت من (ليلة الحب) ألف نسخة فقط، ولا زالت

معظم النسخ في المخازن. كان زملائي بالمثل يطبعون آلاف النسخ من كتبهم. والآن لا أحد يطبع أكثر من ألف نسخة، أكثر من ألف نسخة هو ترف زائد فالفئران وحدها ستقرأ هذه النسخ. بهذه الوضعية فالكتابة كاندماج في المجتمع، وانغماس في الحياة مرتهنة إلى حقائق جديدة الآن مخيفة . لقد بدأت عزلة الكاتب منذ سنوات، عززتها ظروف عالمية ومحلية، وهي عزلة تحيلنا إلى أسئلة أخرى أكثر دهشة.

-٤-

في هذه الفترة كنت أقمع الكتابة باستمرار وأكتفي بالقراءة . كنت أخشى الكتابة، - لا زال هذا الاعتقاد راسخاً عندي ولم يتغير- هذه اللعبة الخطرة أخذت مني كل اهتماماتي الأخرى. كنت أدوزن حياتي بحيث لا تظهر عن بيت الكتابة الذي بنيته في أرض رخوة . ابتعدت عن أعمال تدر مالاً وفيراً لأنها تضر بالكتابة. قلت الكتابة أهم من المال. الناس أهم. تريد الكتابة أن تعرف معدنك، فالمحب لا ييأس. وإذا يأس فهو لا يحب. بعد أن تتيقن أنك تحبها تفاجئك بزيارة مفاجئة وتمنحك نفسها. هي أحوالٌ من القسوة الروحية قد لا تحتملها . خليط من الصبر والمكابدة الحلم واستلهام المستقبل. تبدأ بمراجعات كثيرة لم تكن تفعلها من قبل. في البداية تنشر أكثر ما تكتب، في منتصف الطريق تمزق اكثر ما تكتب. مع اتساع الرؤيا وضيق العبارة حسب تعبير النفري لا تقتنع بما كتبت. إنها مرحلة الحيرة والضياع، يزيدك غموضاً وضياعاً هذا المجتمع الذي يعيش في الماضي فيما أنت تعيش في المستقبل ، تفقد مع ذلك بوصلة المعنى وتفترض أنك في برية فارغة. تتعدد الضغوط النفسية والروحية والمادية والجسدية - بصفتك تدخل شرفة الكهولة - ، وتدوسك هذه الخيول العابرة وهي ذاهبة إلى جهة غير معلومة، تبحث عن مكان هادئ تبحث عن كتابة صاخبة..

الندوة الدولية حول حوار الثقافات

الرباط من:

صدوق نورالدين

احتضنت العاصمة المغربية الـربـاط نـدوة دولـيـة حـول حـوار الثقافات : هل هو ممكن؟.

و ذلك فـي سـيـاق الاحـتـفـاء بـالـربـاط عاصمة للثقافة المغربية عن الموسم الفارط ٢٠٠٣ :و لقد تم تنظيم الندوة بأكاديمية المملكة المغربية بالرباط، حيث شارك فيها مثقفون و كتاب عرب و مغاربة و أجانب.

و لقد جاء في الورقة التقديمية لهذه الندوة ما يلي :

في عالم ما بعد ١١ سبتمبر ، الذي مازالت فيه رحى الحرب تدور في العراق و أفغانستان ، و في الوقت الذي أدى فيه الإرهاب إلى ظهور مفهوم الحرب الشاملة ، أضحت مسألة إمكانية قيام حوار بين الثقافات تطرح بحدة.

على أن سياق التنظيم في الرباط ، يدخل في حصيلة من الاعتبارات هي التالية :

إن المغرب الوفي لتقليده في مجال الانفتاح و اللقاء ، يحتضن اليوم باعتزاز و أمل الندوة التي ستقام بأكاديمية المملكة ما بين ١١ و١٣ديسمبر٢٠٠٣.وهي فرصة لمناقشة أطروحات و مفاهيم مختلفة عن العالم و لتبادل وجهات نظر وآراء و تبديد الأحكام المسبقة وتوضيح مواقف هؤلاء و أولئك وجعل الثقافات في مصاف القيم العالمية المشتركة..

و لقد توزعت الندوات على النمط التالي :

- حوار الثقافات ، أي تصور للغد ؟
- حوار الثقافات : أية وضعية اليوم؟
- حوار الثقافات : أوضاع و اقتراحات.
- حوار الثقافات: تحديات راهنة في عالم جديد.
- التبادل و التواصل : قواسم مشتركة.
- الترجمة : أداة قوية للتبادل و التواصل
- حوار الثقافات : دروس الماضي

و من بين الأسماء المشاركة في اللقاء نجد :

فيديريكو مايور ، السيد ياسين ، علي أومليل ، فرانسو بورغا ، مراد وهبة ، سعيد بن سعيد العلوي، نصر حامد أبو زيد ، محمد أركون...

و لقد جاء في المداخلات على النمط التالي :

مراد وهبة : التراث و التنوير في الثقافتين الغربية و العربية

في عنوان هذا البحث ثمة مصطلحان في حاجة إلى تعريف و هما التراث و التنوير. وثمة علاقة في حاجة إلى بيان . و السؤال إذن :ما التراث ؟

في الثقافة الغربية نشأ مصطلح التراث في نهاية القرن الثامن عشر مع صدور كتاب إدموند بيرك المعنون: تأملات في الثورة في فرنسا ١٧٩٠. إذ يقول : إن التراث حدث له كسر مع بزوغ الثورة الفرنسية بدعوى أن هذه الثورة تستند إلى التنوير. و السؤال إذن : ما التنوير ؟
هو إعلاء سلطان العقل بحيث يمكن القول بأنه لا سلطان على العقل إلا العقل نفسه...
و ما حدث في الثقافة الغربية حدث في الثقافة العربية ، و لكن مع إجهاض التنوير الذي كانت تمثله علوم الأوائل ، أي علوم اليونان ، و من ثم لم يحدث الكسر الذي حدث في الثقافة الغربية .

إدموند عمران المالح: محاولة لتقديم جواب

لا يمكن التطرق للمشكل المطروح إذا لم نقم أولا بمجهود توضيحي بشأن هذه المفهوم الغامض و المعقد ألا و هو الثقافة . و الواقع أن الاستخدام التضخيمي لكلمة الثقافة ، يؤدي بنا إلى أننا لا نعرف عن ماذا نتحدث . كما أن الخطورة تزداد بقدر ما تظل الطريق مفتوحة أمام كل أنواع التلاعب و الانحرافات الأيديولوجية .إذن يجب أولا أن ننظر إلى ما تقوله العلوم الإنسانية والأنثربولوجية بشأن هذا الموضوع . فمثلا ميشيل ليريس يعرف الثقافة بأنها مجموع أنواع السلوك والتفكير بشأن جميع الأمور على درجة تقليدية معينة خاصة بمجموعة بشرية على قدر من التعقيد و الاتساع.
لكن أي تعريف مهما كان ، لا يغني عن القيام بالتحليل و التفكير ، إذ أن الثقافة لا تنتمي فقط إلى حقائق موضوعية تستدعي الملاحظة التي تدعي لنفسها أنها ذات منحى علمي ، فهي بالنسبة لكل شعب و لكل أمة تعتبر بمثابة مجموعة من القيم الروحية و الدينية و الفنية أو أساس رؤية للعالم تؤطر كامل مسار الوجود.
هذه القيم تقع تحت وطأة أحكام القيمة و ليس تحت حكم الحقيقة . و هنا يكمن كل التعقيد غير المتناهي لهذه المسألة.

رضوان السيد : الخطابات العربية حول الحضارات و صراع الثقافات

كان العرب ما يزالون تحت هول حرب الخليج الثانية ، حين صدر كتب فوكوياما:نهاية التاريخ.و قد انزعج اليساريون و الإسلاميون لما يعنيه ذلك من إنتصارية أميريكية متعملقة. لكنهم ما كانوا وحيدين في هذا الانزعاج ، بل شاركهم فيه الأوروبيون للأسباب ذاتها.و حدث غير ذلك عندما صدرت مقالة صمويل هنتغتون و التعليق عليها في مجلة الشوؤن الخارجية خريف ١٩٩٣.

فهنتغتون لم يقل فقط إن الصراعات العالمية ما عادت استراتيجية و سياسية ، بل ثقافية ، بل قال أيضا إن الإسلام هو الخصم الأول للغرب اليهودي / المسيحي في العصر الجديد ، لأنه يملك تخوما دموية . و قد احتار القوميون و الإسلاميون كيف يردون عليه. و صدرت مئات المقالات و عشرات الكتب في هذه المسألة ، تدافع عن الإسلام ، و تدين الحضارة الغربية، ثم جاء حدث ١١ سبتمبر ٢٠٠١ فأصمت العرب لبضعة أشهر. ودفع بعضهم لإدانة هجمات ابن لادن. فلما حدث غزو العراق عاد الخطاب إلى أجواء هنتغتون و زيادة.

تدرس المداخلة الخطوط الكبرى للخطاب العربي الإسلامي بشأن حوار الحضارات وصراعها و لماذا كانت هذه الحساسية العالية تجاه الاستشراق و تجاه المسألة الحضارية، وهل يملك العرب المحدثون نظرية في الحضارة، و ما هي طبائع رؤاهم للعالم، مع خاتمة في مشكلات الرؤية الإحيائية/ السلفية للقضايا و الإشكالات و الآفاق المستقبلية للثقافة العربية الحديثة.

بنسالم حميش : حوار الثقافات و صعوبات التأسيس

ماذا تستطيع أخلاقيات الحوار بين الثقافات فعله أمام اضطرام الحروب والصراعات التي تتعدد بؤرها و حلباتها منذ الحرب الكونية الأولى التي أمل العالم أن تكون الآخرة؟ بالرغم من الهوة التي تتسع بين المجتمعات المدنية و المفكرين، علمانيين و دينيين، من جهة، و بين السياسيين و المقررين الاقتصاديين من جهة ثانية ، ألا تخاطر تلك الأخلاقية بأن تؤول إلى سجل من الترجيات الطيبة و النوايا الحسنة ، أو على الأكثر إلى خطابات تمكن كل طرف من إيجاد مبررات و شواهد من تراثه الروحي و أن يقدم ألف حجة و حجة . و ذلك كله في خدمة القضية النبيلة ؟

إذا كان الحوار ضروريا بالطبع لمشروع السلام العالمي و أمرا إلزاميا و ممارسة لا محيد عنها ، و لو تكاثرت التيارات و الرياح المعاكسة ، فإن من الأجدر حقا تكييفه لروح العصر و إصلاح شروط إمكانه و إنجازه.

خازندار محمد شريف : « حوار الثقافات »

في أي سياق ظهر مفهوم حوار الثقافات سنة: ١٩٦١؟ و ما هو السبب الذي جعله يكتسب راهنية أربعين سنة ؟ كيف علينا أن نفهمه اليوم ؟ لماذا يبدو حسن نية أولئك الذين يدافعون ويدعون إلى حوار الثقافات خطيرا ؟ كيف يمكن تغيير اتجاه الكلمات و التعابير ؟

ما عسى العلاج يكون ؟ كيف يمكن الدفاع عن التنوع الثقافي الضروري في الأخطار التي تترصده؟ و ما هي هذه الأخطار ؟ أهي العولمة ؟ أم أن العولمة يمكنها على العكس من ذلك أن تيسر التنوع الثقافي ؟

جورج لابيكا : العولمة خطر على الثقافات

أعتزم أن أعرض الأطروحة التالية : إن مرحلة العولمة الليبرالية الجديدة التي و صلتها علاقات الإنتاج الرأسمالي تمثل خطرا على كل الثقافات الموجودة.
فسياسة الهيمنة المنتهجة من طرف الولايات المتحدة الأمريكية التي ترمي إلى السيطرة على موارد الطاقة في كوكب الأرض و الحيلولة دون أية تنمية وطنية مستقلة تستعمل خطاب الإرهاب الذي يفترض اصطناع عدو . إن هذا العدو اليوم هو العالم العربي الذي يتم تقديمه بمثابة تهديد للغرب.
إنه موضوع صراع الحضارات الذي يتم فوق ذلك تعريفه بشكل تعسفي بمفردات دينية ، و يقوم على فرض ، و بطريقة مباشرة تقريبا ، معادلة عربي / مسلم / أصولي / إرهابي ، التي تثير العنصرية و التمييز و الحقد في كل مكان.

جان زيغلر : المجتمع الكوني الجديد و دور الذاكرات الجماعية

يستمد المجتمع المدني الكوني الجديد جزءا كبيرا من قوته من معين غير متوقع : الذاكرات المتوارثة ، الذوات الجمعية ، الثقافات المحلية لشعوب الجنوب . و لعل هوية بديلة تفرض نفسها بعناد.
إن الرغبة في التغيير و إثبات الذات تغذي الصراعات المستقبلية . و الاستلاب الثقافي الذي يعد من أبرز الأسلحة لهيمنة الرأسمال المالي الكوني يفشل أمام مقاومة الثقافات التقليدية .

نصر حامد أبو زيد : الجدل اللاهوتي الإسلامي المسيحي في فترة التكوين الثقافي العربي في القرنين السابع و الثامن الميلاديين

تنطلق المداخلة من افتراض أن الجدل يمثل شكلا من أشكال الحوار و التفاعل بين أطرافه.و ذلك بصرف النظر عن آليات الاستبعاد و الإقصاء و الرفض على مستوى ظاهر الخطاب . و سينصب التحليل في الجزء الأول من الدراسة على عمليات التناص في بنية القرآن الكريم في جدله مع

النصارى بكل ما تتضمنه عمليات التناص من تضمين و تفسير و إزاحة و استيعاب.
و في الجزء الثاني سينصب التحليل على ما كتبه (يحي الدمشقي) في الثلث الأول من القرن الثامن الميلادي عن الإسلام بوصفه هرطقة مسيحية ، و ذلك بهدف الكشف عن أثر هذا التحدي في بلورة قضايا علم الكلام الإسلامي.و يمكن في هذا الجزء تناول كتابات يحي الدمشقي سواء في الفصل الأول الخاص عن الهرطقة في كتابه «نافورة المعرفة» باللغة اليونانية و المترجم إلى الإنجليزية ، أو من خلال ما سجله ثيودور أبو قرة في محاوراته. و هي من أقدم النصوص بعد القرآن ، و بعض الأحاديث النبوية التي يمكن أن تكشف لنا عن تطور شكل الحوار و الجدل .
ثم يناقش الجزء الثالث من الدراسة طبيعة النقاش الذي انبثق عن هذا التحدي في دوائر علماء الكلام المبكرين في القرن الثامن ، خاصة القدرية و الجهمية و الغيلانية لكي نستخلص ما إذا كان هذا التحدي و الاستجابة يمثل شكلا من أشكال الحوار المنتج ، أم أنه كان شكلا من أشكال التنافر الحاد المسبب للافتراق و التباعد.

برنار لويس : اللقاء بين الإسلام و العالم المسيحي

لقد انطبع التلاقي بين هاتين الحضارتين ، المحددتين من الناحية الدينية ، بأوجه التشابه أكثر من أوجه الاختلاف التي تفرق بينهما . فقد قادهما ميراثهما و قيمهما و تطلعاتهما المشتركة في الماضي إلى التنافس و النزاع . و يمكن أن يقود هذا الميراث و هذه القيم و التطلعات إلى الحوار بل و حتى إلى الاتفاق على شرط أن يرغبا في ذلك.

محمد أركون : فيما وراء صدام و حوار الثقافات : نحو تاريخ للشعوب موسوم بالتضامن

لم أنتظر الصدمة الكبرى لـ ١١ سبتمبر للتنديد بالبعد الإيديولوجي و الفراغ الثقافي لنظرية صراع الحضارات و بالتبريرات الوهمية التي هيمنت على الدوام و كانت الملهم للحوار بين الديانات و الحوار الثقافي و الحوار الأوروبي العربي و الحوار الأوروبي المتوسطي .
لقد عاينا أنه و بالموازاة و مئات المؤتمرات الدولية و الندوات من مختلف المستويات المنظمة عبر العالم منذ لقاء الفاتيكان الثاني في ١٩٦٥ وما فتئت الهوة الثقافية و العلمية و الفكرية بين « الإسلام و الغرب » تزداد اتساعا. إنني من أولئك الذين اقترحوا غداة أحداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١ سبلا غير مكتشفة لحد الآن للسير مجتمعين نحو إنتاج تاريخ للشعوب سمته التضامن . هذا

التوجه في البحث و الفكر العلمي و العمل السياسي يفترض مقاربة مناوئة لكل أنظمة التفكير و لكل التمثلات حول الذات من طرف المجموعات الاجتماعية و القومية و الدينية من أجل إطلاق ليس فقط اصطلاحات بسيطة داخل كل دولة / أمة ، و لكن للقيام بإعادة تأسيس جذرية لما نطلق عليه القانون الدولي للاعتقادات و اللااعتقادات و الهيئات اللائكية و الدينية.

و سيتم إصدار أعمال هذه الندوة في كتاب مستقل، مع النقاشات التي أثيرت فيها. و من ثم تحقق إنهاء دور العاصمة الرباط و من خلالها المغرب كعاصمة للثقافة، لتأخذ المشعل دولة اليمن السعيد.